arta

revistă de arte vizuale

nr. 2-3 / 2011

Noul figurativ în pictură după 2000

The New Figurative Painting After 2000

PROIECTE CURATORIALE / CURATORIAL PROJECTS
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
DOSARE DE ARTIST / PORTFOLIOS
ESEURI / ESSAYS
ANCHETA DE ARTĂ / ART INQUIRY

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

ROMAN TOLICI – NOBODY 11, tempera şi ulei pe pânză, 60x30cm, 2011 • Coperta 4: NOBODY 8, tempera şi ulei pe pânză, 60x30cm, 2011 • Courtesy of the artist

arta 2-3/2011

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Producţie / Production: igloomedia
Graphic concept/design: Corina Duma
Secretar general de redacţie / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori / Collaborators
Edit András, Horea Avram, Ami Barak, Cristina Bogdan, Maria Rus Bojan, Rozalinda Borcilă, Sabin Borş, Vladimir Bulat, Mihaela Chiriac, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Apsara DiQuinzio, Diana Dochia, Simona Dumitriu, Zoran Eric, Bogdan Ghiu, Daria Ghiu, Adrian Guţă, Valentina Iancu, Andrei Jecza, Erwin Kessler, Alain (Georges) Leduc, Maria Manolescu, Diana Marincu, Maggie Michael, Anca Mihuleţ, Petrişor Militaru, Aurelia Mocanu, Igor Mocanu, Alex Moldovan, Cosmin Năsui, Jane Neal, Olivia Niţiş, Samuel W. Onn, Adriana Oprea, Alain Oudin, Dan Perjovschi, Radu Pervolovici, Romelo Pervolovici, Debora Pioli, Mihai Plămădeală, Mihai Pop, Veda Popovici, Magda Predescu, Lóránd Rigán, Daniela Rogobete, Şerban Savu, Sophie Stock, Oana Tănase, Alexandra Titu, Richard Unwin, Simona Vilău, Laura Vitelar, Sanda Watt.

Corespondenţi externi / Foreign correspondents:
Coriolan Babeţi (New York), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Simona Nastac (Londra), Dan Mihălţianu (Berlin), Lucia Popa (Paris).

Credite fotografice / Photo Credits

Stelian Acea; ADAGP; Anaid Art Gallery; Artra Gallery, Milano; Coriolan Babeţi; Virgil Babuscov; Dragoş Bădiţă; Marius Bercea; Junius Beebe; Călin Beloescu; Biennale di Venezia; Blum & Poe, Los Angeles; Blain/Southern Gallery, Londra; Alexandra Bodea; Bogdan Andrei Bordeianu; Dragoş Burlacu; Maurizio Cattelan Archive; Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassiviere; Centre Pompidou, Paris; CIAC Bucureşti şi MB Art Agency; Ciprian Ciuclea; Anetta Mona Chişa; Radu Comşa; Robert Fekete; István Feleki; GaleriE8, London; Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu; Galeria Jecza, Timişoara; Galerie Max Hetzler, Berlin; Galerie Zürcher, Paris - New York; Galeria Sabot, Cluj; Galeria SLAG NY; Francesco Galli; Francois Ghebaly Gallery, Los Angeles; Adrian Ghenie; Mica Gherghescu; Bogdan Ghiu; Daria Ghiu; Gladstone Gallery, New York; Heiri Haefliger/Atelier Franz West; Irlo; Betuker István; Kiss Istvan; Galleria ZERO..., Milano; Ivan Gallery; Ion Grigorescu; Grupul celor 6; Israel Hershberg; Jecza & Ross Gallery; Lorenz Kienzle; Iosif Király; Marinela Kozelj; Christine König Galerie, Vienna; Nico Krebs; Roberto Marossi; lokal_30 Gallery, Warsaw; Dan Mănescu; Roman Mensing; Vlad Nancă; Cosmin Năsui; G. J. van Rooij; Adam Rzepka, Collection; President and Fellows of Harvard College; Victor Man; Ministero per i Beni e le Attivita Culturali (MIBAC); Aurélien Mole; Peter Moore; André Morin; Jean-Louis Losi, Paris; Sebastian Moldovan; Mirela Moscu; Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia; Muzeul de Artă Vizuală Galaţi; Nicodim Gallery, Los Angeles; Alexandru Olănescu; Adrian Pârvulescu; Anca Poteraşu Gallery; ProLitteris, Zürich; David Regen; Sebastiano Pellion; Victor Răcătău; David Regen; Şerban Savu; Arnold Schlachter; Serra Studio, New York; Leonardo Silaghi; S.M.A.K., Gent; Mircea Suciu; Feleki Szabolcs; Veres Szabolcs; P.J. van Sluijs Collection, JGM Galerie Paris Amsterdam; Aurel Tar; Andrei Timofte; Lucia Tkácová; Sergiu Toma; transnistria project; Dragoş Trăistaru/Carioca; Universitatea Naţională de Arte Bucureşti; Joshua White; White Cube, London and Paula Cooper Gallery, New York; Manfred Willman; Giorgio Zucchiatti.

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor. The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România, str. Băiculeşti 29, sector 1, Bucureşti
www.uap.ro; office@uappr.ro

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, Bucureşti
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Patrimony.

Revirimentul picturii

text de **MAGDA CÂRNECI**

Am ezitat mult în redacţie în legătură cu titlul dosarului tematic principal al acestui număr dublu al ARTEI. Să-i spunem Pictura neo nouă de azi ? Noul foto-realism sau Noul figurativ? Să-i spunem Noua sinceritate, sau neo Pop-socialismul sau Revirimentul picturii din anii 2000 încoace? Toate aceste posibile (şi discutabile) etichete acoperă doar parţial un fenomen evident din arta românească a ultimului deceniu şi anume o uimitoare, enormă, chiar virulentă revanşă a acestei regine a vizualului în accepţia lui clasică care este pictura. Turbulenţii ani '90, atât de bulversaţi de invazia noilor tehnici artistice şi de deschiderea bruscă spre ideologii estetice interne şi internaţionale contradictorii, au părut să stea, în partea cea mai vizibilă a scenei artistice româneşti, sub umbra ameninţătoare a „morţii picturii" ca modalitate majoră de modelare vizuală şi marcare estetică a realităţii. Faţă de irupţia instalaţiei şi performanţei, a fotografiei şi videoului ca formule rapide şi dinamice de implantare a gestului artistic în imediatul atât de preocupant, a practica pictura părea o ocupaţie tradiţionalistă şi repetitivă, incapabilă de noutate vizuală şi anacronică tehnic – vorba cuiva, „în acei ani, cine picta era prost" (Mihai Pop). Urgenţele politice ale momentului, nevoia de adaptare din mers la activisme antitcomuniste şi ideologii procapitaliste, concurenţa noilor media, toate păreau să invalideze definitiv capacitatea picturii de a spune ceva profund despre noua condiţie umană şi de a se adapta noii lumi apărute în România, ca peste tot în Europa de Est, din suprapunerea dificilă a unui tenace postcomunism virulent cu o nouă ferocitate liberală.

Totuşi pictura a rezistat în adâncul atelierelor acestei „traversări a deşertului tranziţiei", care a părut să o treacă pe linia moartă a interesului public, şi, de la finele anilor '90 şi mai ales spre mijlocul anilor 200, se produce treptat un reviriment spectaculos care o va plasa din nou cu brio în atenţia culturală. Grupul Rostopasca, o serie de expoziţii simptomatice din capitală şi din alte oraşe, şcoala de griuri de la Cluj, neo-popul bucureştean, iată doar câteva din reperele acestui fenomen intens şi debordant, despre care veţi găsi texte consistente şi extrem de interesante în acest număr dublu al ARTEI.

Sigur că pictura se practică în România în o mie şi una de maniere, de la cele tradiţionale şi clasice la cele moderniste şi neo-moderniste şi de către toate generaţiile artistice. Dar atenţia noastră s-a focalizat acum pe generaţia tânără, cea din jurul anului 2000, care a produs o adevărată ruptură în maniera de a privi realitatea şi de a prelucra vizualul invadator de azi. Cu rădăcini în noile media dar şi în arta pop, în hiperrealismul şi fotorealismul anilor '60-'70 din care se inspiră dezinhibat, ultra realistă, cinic figurativă, super fotografică, noua pictură este deopotrivă sinceră până la cruzime, agresivă şi necruţătoare, dar şi plină de o stranie poezie a banalităţii cotidiene şi de o metafizică tautologică a derizoriului. Şi, cred iarăşi că nu întâmplător, tocmai această pictură românească tânără, aparent atât de ancorată într-o situaţie antropologică specifică realităţii româneşti actuale, a ajuns să capete, prin câteva nume de vârf, o recunoaştere internaţională ce părea inimaginabilă în urmă cu un deceniu. Şi, cred că nu întâmplător, există o profundă conivenţă de viziune între această pictură tânără şi noul val al cinematografiei româneşti, şi el internaţionalizat, sau noua poezie douămiistă...

Mai e cu putinţă să practici o pictură figurativă aparent ingenuă după experienţele neo-avangardiste, şi mai ales conceptuale, postbelice? Există o reală dimensiune critică sau o distanţare estetică suficient de creativă în acest tip de duplicare picturală a cotidianului brut, neutru şi plat? Perfecţiunea fotografică a imaginii o scuteşte sau o apropie de superficialitate şi derizoriu? Care sunt limitele conceptuale ale acestui tip de pictură aparent fără telos şi transfigurare? Unde se ascunde în ea transgresiunea metafizică? Iată doar câteva din întrebările la care încearcă să răspundă acest număr din ARTA, care va fi urmat de alte numere dedicate picturii româneşti pe diferitele ei paliere stilistice şi generaţionale.

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION

1

REVIRIMENTUL PICTURII? 3
Magda Cârneci

2

Proiecte curatoriale // Curatorial Projects

BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA 2011 6
Daria Ghiu
DIALOG DARIA GHIU – GIOVANNI CARMINE . . 10
CĂLĂTORIE ÎN TRECUT ÎN FOLOSUL PREZENTULUI 14
Edit Andras
PAVILIONUL ROMÂNIEI LA VENEȚIA 16
Daria Ghiu
CONVERSAȚIE ZORAN ERIC – MARIA RUS BOJAN ȘI AMI BARAK 18
STATEMENT ION GRIGORESCU, ANETTA MONA CHIȘA ȘI LUCIA TKÁCOVÁ 24
SCURTĂ ISTORIE A PROIECTULUI „PERFORMING HISTORY” 26
Ami Barak, Maria Rus Bojan
VINOVATUL FERICIT: UN PROIECT CARE TREBUIE CONTINUAT! (CONCEPT INTELECTUAL, CONCEPT CURATORIAL) 28
Bogdan Ghiu
ANCHETĂ DESPRE BIENALA DE LA VENEȚIA 2011 32
CLUB ELECTRO PUTERE CRAIOVA LA VENEȚIA 43
Daria Ghiu
„PAVILIONUL E AL VOSTRU!.” DISCUTIE. ALEXANDRU DAMIAN DESPRE STATUTUL PAVILIONULUI ROMÂN LA BIENALA DE LA VENEȚIA 46
Daria Ghiu
VENEȚIA *WILD* CARD 48
Dan Perjovschi

3

Noul figurativ în pictură după 2000 // The New Figurative Painting after 2000

CLUJ, PICTURA FIGURATIVĂ DUPĂ 2000. DIALOG MIHAI POP – ADRIANA OPREA 50
VICTOR MAN ■ 56
Apsara DiQuinzio
INTERVIU ADRIAN GHENIE – MIHAI POP 60
ȘERBAN SAVU. DESCIFRÂND SEMNELE TIMPULUI ■ 67
Rozalinda Borcilă
MARIUS BERCEA, RADU COMȘA, OANA FĂRCAȘ, CANTEMIR HAUȘI, VICTOR RĂCĂTĂU, MIRCEA SUCIU. ȘCOALA DE LA CLUJ ■ 74
Jane Neal
DRAGOȘ BĂDIȚĂ, BETUKER ISTVÁN, ALEXANDRA BODEA, ROBERT FEKETE, IOANA IACOB, MIRELA MOSCU, LEONARDO SILAGHI, SERGIU TOMA, VERES SZABOLCS. VALUL 3 ■ 80
Șerban Savu
ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ NU SE FAC TANCURI ȘI AVIOANE 86
Adriana Oprea
ROMAN TOLICI ■ 95
Oana Tănase
DUMITRU GORZO. EȘECUL SFÂRȘITULUI LUMII ■ 101
Richard Unwin
MIND TRAP: FOTOREALISM CU PROIECTORUL 104
Valentina Iancu
O VARĂ CU PICTURA LUI NICOLAE COMĂNESCU LA MNAC 105
Adrian Guță
TRANSGRESIUNI ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ DE DUPĂ 1989 108
Diana Dochia
ISPITA ÎN CREAȚIA LUI MIHAI FLOREA 112
Diana Dochia
RESCRIEREA UNEI NOI UMANITĂȚI LA ALEXANDRU RĂDVAN 114
Diana Dochia
ȘCOALA DE PICTURĂ BUCUREȘTEANĂ? 116
Ruxandra Demetrescu

4

Expoziții // Exhibitions

IN BETWEEN FRAMES ■ 120
Horea Avram
MARILENA PREDA SÂNC. UTOPII/COTIDIENE. CROSSING SELF-HISTORIES 1981-2011 122
Olivia Nițiș
GRUPUL 2 META+. REALISM AFTER REALISM ■ 124
Romelo Pervolovici, Maria Manolescu, Radu Pervolovici
MANFRED WILLMAN. DAS LAND/ LA ȚARĂ . . 126
Simona Dumitriu
PLECARE/DEPARTURE. RITUAL DE TRECERE 128
Mihai Plămădeală
DRAFTURI/SCHIȚE ȘI GEAMURI DESCHISE ■ 130
Maggie Michael
CORPUL. BODY ART IN FRANȚA 132
Alain Oudin
CHRISTIAN PARASCHIV. „PARCĂ SUNTEM ȘI NU SUNTEM LA FEL” 135
Adrian Guță
SECȚIUNEA CURATORILOR TINERI 136
Liviana Dan & Anca Mihuleț
MANDY KUNZE. THE GOLDEN JOURNEY TO SAMARKAND 138
Sophie Stock
DREAMCATCHER 140
Liviana Dan & Anca Mihuleț
“DESIRE IS WAR” 141
Liviana Dan & Anca Mihuleț
VLAD NANCĂ. DRUMUL 142
Liviana Dan & Anca Mihuleț
IOAN AUGUSTIN POP. ARHEOLOGII INDUSTRIALE 143
Alexandra Titu
LA LIMITA CORPULUI ■ 144
Magda Cârneci
GUSTUL UNEI CULTURI MAI APARTE ■ 150
Magda Cârneci

VERLAN: HISTRIONUL NECESAR? 153
Vladimir Bulat
COLORÂND GRIUL. AL DOILEA VAL DE ARTIȘTI CONTEMPORANI EMERGENȚI ROMÂNI 154
Cosmin Năsui
CONSTANTIN BRÂNCUȘI & RICHARD SERRA. CONSECINȚA CONSECINȚEI 158
Mihaela Chiriac
MARC DESGRANDCHAMPS. „CEA MAI BUNĂ MODALITATE DE A DISTRUGE O INFLUENȚĂ ESTE DE A O EXACERBA...” 160
Mica Gherghescu
ANDY DENZLER. DE LA DECUPAJUL INTER-MEDIARULUI LA ÎNSCENAREA IMAGINII 162
Sabin Borș
LUCIAN FREUD (1922-2011). LIFE INTO ART 164
Valentina Iancu
ANISH KAPOOR. ARTA CA MONSTRU “LEVIATHAN” 166
Lucia Popa
MICHELANGELO PISTOLETTO. DESPRE OPTICĂ 168
Simona Nastac
TONY CRAGG. IT IS, IT ISN'T 170
Debora Pioli

5

Eseuri // Essays

PICTURA, GEAMANDURA 172
Erwin Kessler
DE LA READY-MADE LA READY-MEDIA 177
Igor Mocanu
DARURILE LUI DUCHAMP, HITLER ȘI ALE GIOCONDEI CĂTRE AMERICA 181
Coriolan Babeți
SPAȚIU VERSUS TIMP ȘI SPAȚIOTEMPORALITATE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ . . 185
Alexandra Titu

6

Dosare de artist // Portfolios

RĂZVAN BOAR. POETICA FRAGMENTULUI . . .188
Diana Marincu
CĂTĂLIN PETRIȘOR. NEW FAR EAST 190
Cosmin Năsui
DRAGOȘ BURLACU. REALITATEA DUPĂ 20 DE ANI 192
Cosmin Năsui
AUREL TAR. EXPRESIVITATEA RESTULUI AMPUTAT 194
Cosmin Năsui
ȘTEFAN CONSTANTINESCU. AN INFINITE BLUE 196
Valentina Iancu
IRLO. IDEEA E SĂ VORBIM DESPRE PICTURĂ 198
Cristina Bogdan
DAN VOINEA. CONSTRUCȚIA PRIN DECONSTRUCȚIE 200
Valentina Iancu
ȘTEFAN UNGUREANU. TRIBUNA UMANITĂȚII. GEOGRAFIILE EVOLUȚIEI. CONVULSIILE REALITĂȚII. CONFRUNTĂRI . . . 202
Andrei Jecza
GEORGE ANGHELESCU 203
Andrei Jecza
VLAD UNGUREANU. AMINTIREA UNEI ISTORII AUGMENTATE, MODIFICATE, MUTILATE 204
Andrei Jecza
CRISTIAN SIDA. O FORMĂ DE DRIPPING NARATIV 205
Alain (Georges) Leduc

7

Ancheta de artă // Art Inquiry

REVIRIMENTUL PICTURII 206
Simona Vilău
DESPRE PICTURĂ ȘI PIAȚA DE ARTĂ. INTERVIU CU GALERIȘTI ROMÂNI 213
Simona Vilău

8

Istorie recentă // Recent history

FOTOGRAFUL AVANGARDIST AUREL BAUH OMAGIAT LA VENDÔME 216
Petrișor Militaru
IMRE BAÁSZ. REVOLTĂ ȘI SPIRIT LUDIC 218
Vladimir Bulat

9

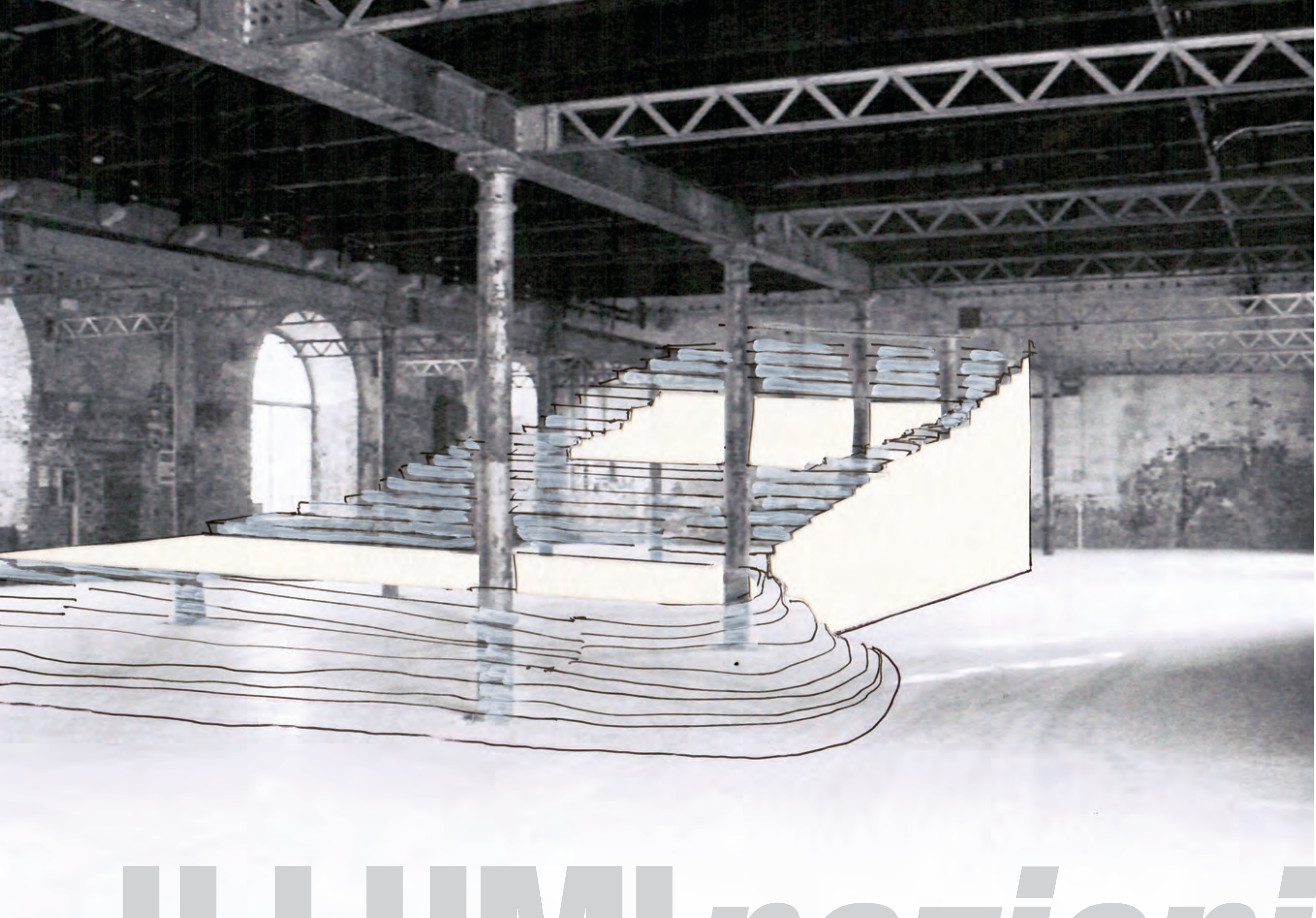
Cronică de carte // Book Reviews

ILEANA PINTILIE. ȘTEFAN BERTALAN. DRUMURI LA RĂSCRUCE 220
Adriana Oprea
ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION. ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ 221
Diana Marincu
HANS BELLMER – LOUISE BOURGEOIS . . . 222
Aurelia Mocanu
ANNA MARIA GUASCH. ARTE Y ARCHIVO 1920-2010. GENEALOGIAS, TIPOLOGIAS Y DISCONTINUIDADES 223
Magda Predescu

10

Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE 224
COLABORATORI ■ 236



ILLUMInazioni

la Biennale di Venezia

54. Esposizione Internazionale d'Arte

#2 Proiecte curatoriale / Curatorial projects

Bienala de artă de la Veneţia 2011

dosar alcătuit de **DARIA GHIU**

*Bienala de artă de la Veneţia - prototipul tuturor bienalelor de artă din lume – se află în 2011 la cea de-a 54-a ediţie. Cu funcţia ei de „joc olimpic al lumii artei, cu marele premiu, un Leu de Aur", aşa cum o defineşte curatorul şi criticul de artă Simon Sheikh, Bienala de la Veneţia a cunoscut odată cu fiecare ediţie o creştere spectaculoasă. Numărul ţărilor participante este din ce în ce mai mare (89 anul acesta, faţă de 77 în 2009), depăşeşte graniţele Giardinilor şi ale spaţiului de la Arsenale, evenimentele colaterale de artă invadează oraşul (37 la această ediţie). Bienalei de la Veneţia îi sunt dedicate numeroase studii – vizând modul de reprezentare naţională, practicile expoziţionale, arta afişată, cultivarea unei culturi a celebrităţii la Veneţia. Ea serveşte drept analiză atât mediului academic internaţional, cât şi criticilor de artă şi jurnaliştilor culturali. Fiecare pune la microscop un anumit fenomen veneţian. În 2011, curatorul numit al expoziţiei centrale – poziţionată la Arsenale şi în Pavilionul Central – este Bice Curiger (Kunsthaus Zürich), iar conceptul pe care aceasta l-a propus este ILLUMI*nazioni*. „Noile forme de colaborare între artişti" oferă, pentru Curiger, viziuni mult mai deschise asupra ideii de naţiune şi graniţă. Încrederea în orizontul larg al artei merge dincolo de „redundanţa paralizantă a actualităţii cotidiene", unde „apărarea graniţelor a devenit o activitate înfloritoare, dar ambiguă şi chiar macabră". O expoziţie eclectică şi caracterizată de unii critici drept cuminte, cu 83 de artişti din toată lumea (printre care şi surprinzătoarea prezenţă a lui Tintoretto în* show*), dintre care 32 sunt tineri, născuţi după 1975. Ceea ce face proiectul interesant – dincolo de „haosul" criticat al expoziţiei – este dorinţa curatoarei de a apropia expoziţia sa de Pavilioanele Naţionale, chestionând premisele Bienalei de la Veneţia, existenţa sa bazată pe naţiuni în competiţie. Astfel, curatoarea i-a invitat pe toţi artiştii din expoziţie, alături de cei propuşi de către fiecare pavilion, să răspundă unui set de cinci întrebări – de altfel extrem de previzibile, la fel ca majoritatea răspunsurilor – despre identitate naţională şi globalizare.*

pagina alăturată:
Monica Bonvicini – Untitled (15 Steps to Virgin), 2011, Ink on tracing paper
Courtesy of the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin

sus, stânga:
Franz West – Tea kitchen at Franz West Studio, 2011
Photo: Heiri Haefliger/Atelier Franz West
Courtesy the artist

pagina alăturată:
Christoph Schlingensief în Pavilionul German
Foto: Daria Ghiu

Leul de Aur pentru cea mai bună participare naţională i-a revenit Germaniei şi lui Christoph Schlingensief, regizor şi om de teatru, mort prematur în august 2010: pavilionul a devenit un interior de biserică, o repunere în scenă a unui proiect de teatru al artistului, oratoriul Fluxus „A Church of Fear vs. The Alien Within". Leul de Aur pentru cel mai bun artist l-a luat americanul Christian Marcley, cu maratonul video The Clock*: un montaj de 24 de ore, din secvenţe de film, în care personajul principal este timpul – fie că vedem un ceas sau ne este sugerat un anumit moment al zilei. Performanţa constă în sincronizarea perfectă a ceasului de pe ecran cu ceasul spectatorului. Leul de Argint pentru cel mai promiţător artist în expoziţia ILLUMI*nazioni *i-a revenit lui Haroon Mirza (Marea Britanie), iar Leul de Aur pentru întreaga activitate a fost acordat artiştilor Franz West şi Sturtevant.*

*Dosarul de faţă îşi propune să discute ediţia a 54-a a Bienalei de la Veneţia din mai multe perspective. Pentru a înţelege problemele pe care le pune proiectul central curatoriat de către Bice Curiger şi bienala astăzi, l-am invitat la dialog pe organizatorul artistic al expoziţiei ILLUMI*nazioni*, Giovanni Carmine. Istoricul de artă Edit András plasează Pavilionul României într-un context mai larg, cel al pavilioanelor est-europene, şi analizează modul în care mai multe ţări estice se reprezintă anul acesta la Veneţia.*
Performing History *şi* Romanian Cultural Resolution *reprezintă România la Bienala de la Veneţia în 2011 şi sunt proiectele selectate de juriul format din: Marius Babias, Fabio Cavallucci, Alexandru Damian, Erwin Kessler, Monica Morariu, Alexandru Patatics, Oana Tănase, în urma Concursului Naţional organizat de Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional, Ministerul Afacerilor Externe şi Institutul Cultural Român.*
Performing History *este curatoriat de Maria Rus Bojan şi Ami Barak, cu artiştii Ion Grigorescu, Anetta Mona Chişa, Lucia Tkacova. Care au fost intenţiile acestui proiect, ce anume a declanşat actul subversiv al artiştilor pe 1 iunie, ziua vernisajului, şi cum a fost el receptat de către curatori. Care este relevanţa unei discuţii contemporane despre relaţia artist-curator?*
Partea a doua a dosarului am dedicat-o unei anchete despre Bienala de la Veneţia şi prezenţa României, o anchetă la care au răspuns mai mulţi profesionişti ai scenei artistice româneşti şi internaţionale.

În ultima parte a dosarului am dialogat cu Adrian Bojenoiu şi Alexandru Niculescu despre crearea Centrului pentru artă contemporană Club Electro Putere Craiova şi mutarea activităţii acestuia la Veneţia pe perioada bienalei. Alexandru Damian, vicecomisar al României la Bienala de Artă, discută despre reglementarea statutului Pavilionului României şi posibilitatea existenţei a două proiecte în acest an. Artistul Dan Perjovschi analizează ce funcţionează şi ce nu la Bienala de la Veneţia.
Bienala este deschisă între 4 iunie şi 27 noiembrie.

dialog

DARIA GHIU – GIOVANNI CARMINE

*organizator artistic al expoziţiei ILLUMI*nazioni*, curatoriată de Bice Curiger*

Daria Ghiu: În textul pe care îl semnaţi în catalogul expoziţiei, ILLUMI*nazioni*, vorbiţi despre rolul Bienalei de la Veneţia astăzi şi despre posibila cheie în care ar trebui să o „citim”. Spuneţi că Bienala de la Veneţia deţine toate elementele unui clasic (are un format puternic, este cea care stabileşte canonul), iar conceptul acestei ediţii, „illuminazioni”, s-ar referi tocmai la un element caracteristic al Bienalei: pavilioanele naţionale oficiale. De ce este încă important şi productiv să continuăm să vorbim despre artă în relaţie cu „naţiune” şi „identitate”?

Giovanni Carmine: S-ar putea ca tocmai contextul Bienalei de la Veneţia să ne invite să reflectăm asupra subiectului naţionalităţii. Într-un fel, este o realitate structurală... Cu toate acestea, ceea ce este interesant – în egală măsură pentru specialişti şi publicul larg – este să vedem şi să analizăm modul în care ţări diferite îşi reprezintă scena artistică, încearcă să devină vizibile într-un context global sau se celebrează la Veneţia. Desigur, modul în care am folosit termenul de „naţiune” nu este atât de legat de graniţele politice, ci, mai degrabă, vizează o perspectivă metaforică. În această privinţă, arta este în continuare, după părerea mea, instrumentul cel mai eficient pentru a reflecta asupra noţiunii de identitate: identitatea unei idei, a chestiunilor culturale, a unei persoane sau a unei comunităţi de intenţii. Dar este important de menţionat că în textul meu nu am vrut să spun că Veneţia postulează ce este sau ce ar trebui să fie arta contemporană. Ideea mea era că Bienala are stabilit un format expoziţional care a devenit astăzi în mare măsură o formulă globală pentru expunerea artei contemporane.

D.G.: Expoziţia ILLUMI*nazioni*, curatoriată de către Bice Curiger, lasă impresia unei meta-expoziţii, ce discută semnificaţiile Bienalei de la Veneţia şi devine un cadru perfect pentru pavilioanele naţionale, un fel de oglindă pentru acestea. Ce ne puteţi spune despre această expoziţie, după ce aţi văzut şi expoziţiile din Giardini şi aţi citit criticile şi analizele oferite de presa de artă internaţională?

G.C.: Ne aflăm la peste trei luni de la deschidere şi cu oarecare distanţă pot spune că sunt mulţumit de expoziţia noastră. Pe măsură ce trece timpul, avem reacţii tot mai complexe la expoziţie, care ne arată că am reuşit să atingem subiecte care sunt astăzi de interes pentru public şi pentru artişti.

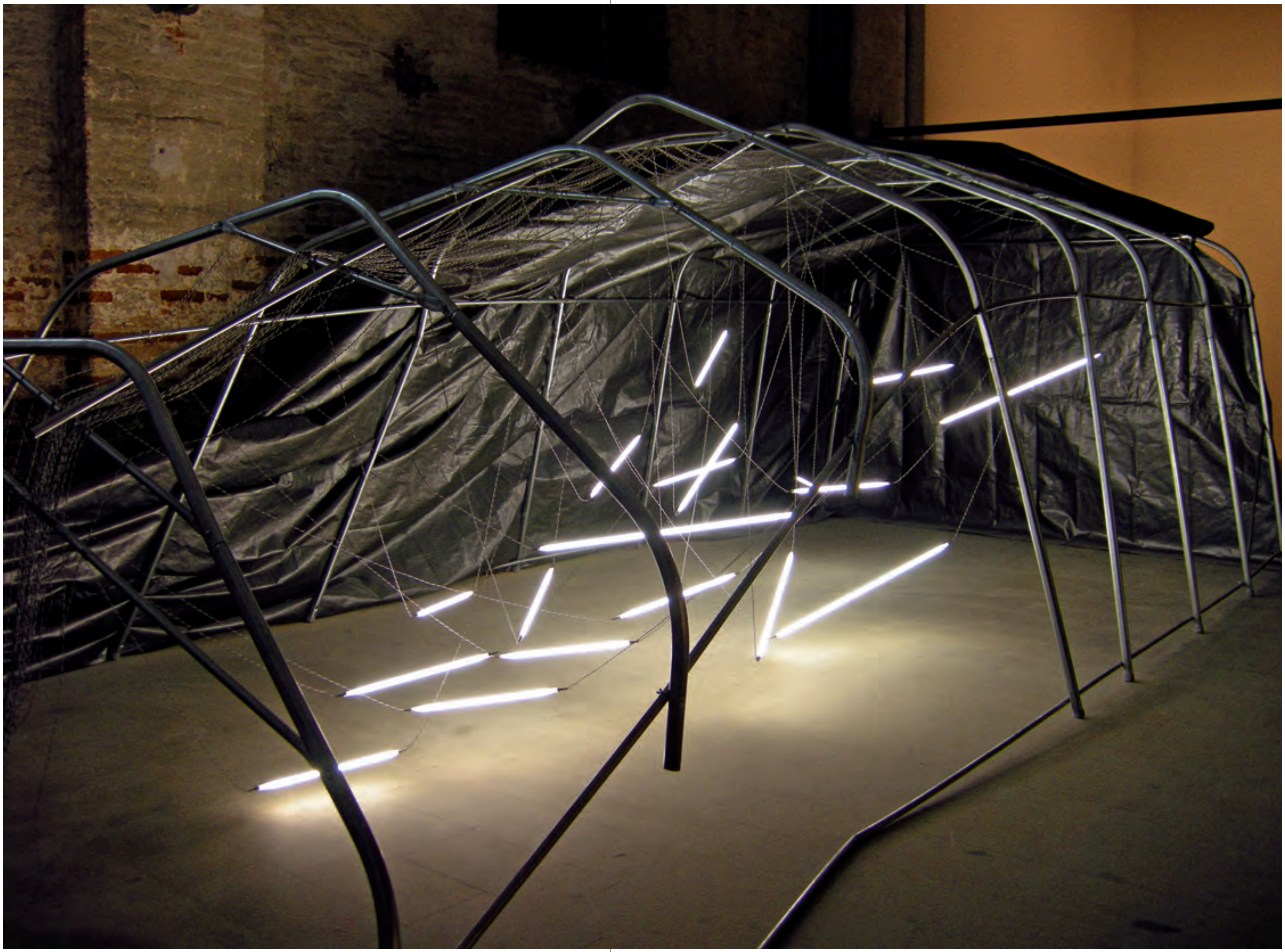
D.G.: Subliniaţi în textul dumneavoastră faptul că pregătirea expoziţiei a fost simultană cu „Primăvara” mişcărilor politice recente din Orientul Mijlociu. Şi, pornind de la acest punct de referinţă, faceţi o paralelă interesantă cu modul în care artiştii lucrează şi „împărtăşesc”. Haideţi să discutăm puţin despre ceea ce putem numi „teoria împărtăşirii” („sharing theory”). O consideraţi ca având un „potenţial progresist şi revoluţionar”, vă intitulaţi textul „Unde este Ai Weiwei?”, solidarizând, la rândul dumneavoastră, cu artistul chinez Ai Weiwei şi detenţia sa – aşa cum s-a întâmplat în Giardini în perioada deschiderii. Cum ar trebui să vorbim despre „împărtăşire” atunci când analizăm Bienala de la Veneţia? Poate aceasta fi una dintre noile sale funcţii? Credeţi că ne ajută să privim totul din perspectivă politică?

G.C.: Cred în împărtăşire (*Sharing*) cu toată convingerea, în calitate de curator, dar şi ca om. Potenţialul de împărtăşire al artei este poate subestimat şi mi-ar plăcea ca pe viitor să implic mai mult acest aspect în munca mea. În acest sens, titlul textului meu, care nu este într-o legătură atât de strânsă cu propriul conţinut, a fost un gest pe care l-am considerat important, şi pentru că altfel nu se întrevedea nicio iniţiativă oficială din partea organizatorilor Bienalei pentru a protesta împotriva închiderii lui Ai Weiwei. Am considerat că este foarte important să ne arătăm solidari, să împărţim acest spaţiu şi vizibilitatea unui titlu din catalog.

D.G.: Care sunt riscurile la care sunt expuşi curatorul şi, în cazul dumneavoastră, organizatorul artistic, atunci când pregătiţi o expoziţie atât de mare cum este cea de la Arsenale, de la care se aşteaptă să fie o panoramă a scenei artei contemporane de astăzi?

G.C.: Principala problemă este faptul că ai la dispoziţie foarte puţin timp pentru organizarea expoziţiei. Bice Curiger a fost selectată în mai 2010 şi mi-a cerut să colaborez cu ea în

„Arta este instrumentul cel mai eficient pentru a reflecta asupra noţiunii de identitate"



pagina alăturată:
Padiglione Centrale Giardini, Venezia, 2011;
Photo: Giorgio Zucchiatti; Courtesy: la Biennale di Venezia

deasupra:
Navid Nuur – HIVEWISE, 2007–2011, installation view, Venice Biennale 2011.
Wood, perspex, connectors, wires with neons sticking out scattered in metal tent frame, tent cover, dimensions variable
Courtesy the artist, photo: Daria Ghiu

jos, dreapta:
Christian Marclay – The Clock, 2010; Edition of 6. Single-channel video.
Duration: 24 hours; Courtesy: White Cube, London and Paula Cooper Gallery, New York; Courtesy the artist

sus, dreapta:
Giulia Piscitelli – Spica, 2011. Installation of 11 pieces. Bleach, hydrochloric acid on silk, 400 x 150 cm each.
Anya Titova – YHBHS (You Have Been Here Sometime), 2011.
Found materials, metal, wood, plastic, bronze, Plexiglas, spray paint.
Installation view: ILLUMInations, 54. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia
Photo: Giorgio Zucchiatti; Courtesy: la Biennale di Venezia

sus, stânga:
Maurizio Cattelan – Turisti, 1997
Taxidermized pigions. Environmental dimension
Courtesy: Maurizio Cattelan Archive

la mijloc, stânga:
Nathaniel Mellors – Hippy Dialectics (Ourhouse), 2010
Animatronic sculpture with sound.
Installation view: De Hallen, Haarlem.
Photographer: G. J. van Rooij © G. J. van Rooij
Courtesy the artist; Matt's Gallery, London, MONITOR, Rome; Galerie Diana Stigter, Amsterdam.

dedesubt:
Andro Wekua – Pink Wave Hunter, 2010-2011. Installation consisting of 15 sculptures on a pedal/ stage, ca. 220 x 2000 x 250 cm. Installation view: ILLUMInations, 54. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia
Photo: Francesco Galli; Courtesy: la Biennale di Venezia

august, așa că, practic, am avut mai puțin de un an la dispoziție pentru a organiza expoziția, care se presupunea că trebuie să fie cel mai important eveniment din programul artistic. Din cauza acestei limitări, am spus de la început că scopul nostru nu este acela de a realiza o panoramă a ceea ce înseamnă arta astăzi, pentru că nu am avut suficient timp ca să întreprindem o analiză globală minuțioasă. Intenția noastră a fost să organizăm o expoziție care să fie consistentă în sine. Am convingerea că organizarea bienalei trebuie să reconsidere, la modul cel mai serios, timpul pe care îl acordă curatorului: trebuie să ai posibilitatea să focalizezi cât mai precis subiectul expoziției și să acorzi timp artistului pentru a-și produce noile lucrări.

D.G.: Una dintre inovațiile acestei expoziții a fost aceea că a inclus mulți artiști tineri, având aproximativ 30 de ani. Puteți să ne spuneți care sunt câțiva dintre cei mai interesanți artiști cu care ați colaborat pentru această expoziție?

G.C.: Cred că Bice m-a invitat să lucrez cu ea tocmai pentru că fac parte din această generație și că, evident, am experiență în lucrul cu acest gen de artiști. Cu Bice am avut câteva discuții foarte deschise despre toți artiștii incluși în ILLUMI*nazioni* și, desigur, m-am „luptat" să includem artiști pe care i-am considerat interesanți pentru expoziție. Altfel, în discuțiile pe care le-am purtat, am încercat întotdeauna să ne lămurim dacă o anumită poziție era într-un acord coerent cu toată lumea și în cadrul conceptual și, în cele din urmă, am convenit aproape asupra tuturor alegerilor pe care le-am făcut... Nu vreau să dau nume, dar vă pot spune că toți am dat ce am avut mai bun la Veneția și astfel am ajuns, în cele din urmă, să avem o expoziție foarte bună.

Sabotajul la Bienala de la Veneția, „o investiție în critica la adresa instituționalului"

D.G.: Care sunt pavilioanele naționale care vi s-au părut cel mai interesante? Care sunt cele mai interesante subiecte abordate de pavilioanele naționale?

G.C.: Unul dintre pavilioanele al cărui impact încă îl resimt este cel polonez, cu impresionanta lucrare a Yaelei Bartana. Acest proiect a atins mai multe subiecte care sunt fundamentale astăzi, iar din punct de vedere formal a fost extrem de riguros. Am fost de asemenea impresionat de Pavilionul Germaniei și cred că și Pavilionul Italiei a fost foarte interesant. Acesta din urmă ilustrează într-un mod cât se poate de spectaculos nu doar criza profundă prin care trece Italia după 20 de ani cu Berlusconi și cum funcționează lucrurile, ci și modul în care arta trebuie să lupte constant împotriva populismului!

D.G.: Criticii de artă au atras atenția în analiza lor asupra puternicei participări arabe, prin cinci pavilioane naționale (Egipt, Irak, Arabia Saudită, Siria, Emiratele Arabe Unite) și prin expoziția pan-arabică The Future of a Promise (Viitorul unei promisiuni).Cum vi s-au părut aceste expoziții?

deasupra:
Jacopo Robusti detto Tintoretto – La creazione degli animali (The Creation of the Animals), 1550-1553. Gallerie dell'Accademia, Venezia.
Courtesy: Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC)

G.C.: Cunosc lumea artistică egipteană foarte bine și cred că egiptenii s-au descurcat de minune la Veneția, aducând în Giardini realitatea și cruzimea revoluției. Desigur, acest proiect a fost rezultatul unei necesități urgente și a apărut mai mult decât coerent în acest cadru, dar am și propriile rețineri față de arta lui Ahmed Basiony, artist renumit în Egipt și care a murit în timpul revoluției. Am de asemenea mari rețineri cu privire la participarea Emiratelor Arabe Unite și a Arabiei Saudite, ale căror pavilioane încearcă să ascundă sărăcia conceptuală în spatele designului.

D.G.: Istorici de artă precum Piotr Piotrowski discută aprins astăzi despre nevoia de a rescrie canonul modernității, luând în considerare arta din Estul Europei, care trebuie în continuare să fie analizată și cercetată riguros. Din acest punct de vedere, care pavilion credeți că a fost cel mai ambițios?

G.C.: Desigur, Pavilionul Rusiei, care este din această perspectivă extrem de interesant și va contribui la o mai mare popularitate a artei lui Monastîrskii în comunitatea artistică. Fără îndoială, mai sunt multe de făcut în acest sens, dar expoziții cum ar fi *Les promesses du passé* („Promisiunile trecutului") din 2010 de la Centrul Pompidou din Paris sau proiectul *Ostalgia* de la The New Museum din New York înlesnesc formularea unei istorii alternative a modernismului.

D.G.: În Pavilionul României, în ziua deschiderii, artiștii Ion Grigorescu și Anetta Mona Chișa/Lucia Tkácová, fără să anunțe curatorii și organizatorii, au avut o intervenție care redeschide mai vechea discuție despre relațiile de putere dintre curator și artist. Cum explicați acest gest în contextul Bienalei de la Veneția?

G.C.: Felul în care eu interpretez acest gest de „vandalism" este că Grigorescu și cele două artiste au dus până la capăt premisele formulate în expoziție. Așa că am o oarecare simpatie pentru gestul lor. Platforma și vizibilitatea pe care o oferă bienala face ca orice tip de sabotaj să fie o investiție în critica la adresa instituționalului, care este extrem de necesară la Veneția.

D.G.: De ce are Bienala de la Veneția în continuare un format puternic? Vorbeam la începutul interviului despre metadiscursul din ILLUMI*nazioni* – bienala care se chestionează pe sine. Pentru mine, este o observație valabilă pentru multe alte ediții recente ale bienalelor (Bienala de la São Paulo și cea din Taipei în 2010, sau Bienala „Untitled" – „Fără Titlu" – de la Istanbul, de anul acesta). De ce credeți că bienalele trebuie astăzi să-și pună în discuție propriul statut și să își reanalizeze funcțiile?

G.C.: O bienală nu mai este ceva ieșit din comun astăzi. Este doar un format expozițional, un instrument de marketing cultural și un tip de eveniment ușor de promovat: o dată la doi ani vom face o expoziție de artă contemporană, care va chestiona contextul socio-politic. Veneția și São Paulo au avantajul că au o tradiție îndelungată, ceea ce le transformă într-un fel de „clasici", ca în literatură. Veneția este un caz aparte, pentru că este un eveniment care crește de la an la an, prin tot mai multe participări naționale și evenimente conexe (oficiale sau neoficiale). Dar dacă „expoziția centrală" a Bienalei de la Veneția va continua să aibă importanță curatorială, este fundamental ca bienala să fie regândită. Știm prea bine: modelul creșterii necontrolate nu poate duce decât la prăbușire. Deci unicul mod de a putea merge mai departe este de a replasa în centru conținutul și arta.

Traducere din limba engleză de **SANDA WATT**

Giovanni Carmine este curator și directorul instituției Kunst Halle Sankt Gallen, Elveția.

Călătorie în trecut, în folosul prezentului

text de **EDIT ANDRÁS**

În timpul Bienalei de la Veneţia, o navă-fantomă căreia i-a fost refuzat accesul în apele teritoriale veneţiene, iahtul „Pescăruşul" al mareşalului Tito, a circulat în portul Rijeka, cu o expoziţie de artă clasică şi de neoavangardă la bord, selectată din colecţia regională a lui Marinko Sudac[1], indicând parcă simbolic posibilul spaţiu actual al activismului politic şi artistic la periferia paradei internaţionale. Faţă de această poziţie, pavilionul naţional rusesc şi cel românesc din Giardini, precum şi reprezentanţa naţională croată din Arsenale au ales strategia subversivă a „subminării din interior" a sistemului, ca şi cum şi-ar tăia o breşă în spectacolul gigantic. Destul de atipic în contextul unei parade de artă contemporană menite să prezinte trendurile actuale, toate cele trei expoziţii au mizat pe retrospecţie. Cu toate că, dintre operele artiştilor prezentaţi, doar cea a croatului Tomislav Gotovac este încheiată, nici activitatea desfăşurată de ceilalţi nu poate fi considerată drept actuală în adevăratul sens al cuvântului, în măsura în care momentul istoric special şi mediul nutritiv al artei acestora au dispărut, respectiv se află în proces de dispariţie chiar şi în urmele sale.

1 Marinko Sudac, colecţionar croat, deţinătorul unei importante colecţii de artă avangardistă din fosta Iugoslavie (peste 10 mii de lucrări de artă şi documente). (n.red.)

Expoziţiile au evocat spiritul practicilor de creaţie accesibile în condiţiile socialismului – undeva la mijloc de drum între manifestările bombastice menite să atragă atenţia şi reprezentările naţionale idiosincratice, întoarse cu spatele spre discursul artistic – şi au problematizat dacă moştenirea artistică a ţărilor postsocialiste are vreo relevanţă în cadrul artei contemporane din prezent.

Împotriva artei transformate în industrie de divertisment şi căutare isterică a inovaţiei, precum şi în contra atitudinii de receptare în masă, marcate de deficit de atenţie, pavilionul rusesc a adus în prim-plan trăirea în prezent şi *vita contemplativa*. Cu alte cuvinte, tocmai ceea ce, în contextul modernităţii, a însemnat simplă pasivitate, cu o conotaţie negativă, şi a cărei fază trebuia depăşită cât mai repede în vederea viitorului glorios. Teoreticianul-vedetă al regiunii, Boris Groys, şi-a organizat expoziţia intitulată „Zone goale" în jurul marii figuri paterne a artei ruseşti contemporane, Andrei Monastîrskii, respectiv al grupului iniţiat de către acesta, *Kollektivnoie deistviia* (Acţiuni colective), care a funcţionat în anii '70-'80 şi în care a participat ocazional, în calitate de membru, însuşi artistul. Prin intermediul excursiilor în natură, grupul urmărea să reprezinte „acţionarea anunţată programatic sub semnul contemplării". Întrucât acţiunile artistice realizate cu ocazia excursiilor în afara oraşului au fost, de obicei, de durată scurtă şi s-au desfăşurat la distanţe mari de observatori, chiar şi drumul lung de întoarcere a putut deveni parte a acţiunii, deoarece a oferit posibilitatea discutării şi interpretării celor văzute. Monastîrskii a denumit drept „acţiuni goale" aceste *performance*-uri inedite, care au reuşit să creeze „spaţii goale" sau „spaţii zero", lipsite de ideologie, în contra spaţiului totalitar al Uniunii Sovietice. Spre deosebire de proiectul comunist omniprezent, utopia lor nu a fost una îndreptată spre viitor, ci spre prezent. Artiştii respectivi au reuşit să îşi creeze propriile comunităţi sociale de ocazie şi situaţii alternative, în condiţiile controlului total şi al unui mediu artistic şi politic pătruns de ideologie, oferind o perspectivă şi pentru prezent.

Interferenţa dintre trecut şi prezent este şi mai evidentă în pavilionul românesc şi în cel croat, construite pe cooperarea între două generaţii şi două practici artistice distincte. Expoziţia croată, semnată colectiv de grupul de curatoare WHW (*What, How & for Whom*), a adus un omagiu operei lui Gotovac, personalitate legendară stinsă de curând din viaţă, fără să creeze o atmosferă de criptă, dat fiind faptul

că este vorba despre copilul teribil, demolator de tabuuri și narcisist al Iugoslaviei socialiste. Colectivul teatral croat BADco., format din tineri artiști, a reflectat asupra spectacolelor stradale celebre și controversate, precum și asupra *home-video*-urilor pornografice ale acestuia, și ca expresie a activității transgeneraționale conștiente a scenei croate. În spațiul redus, de mare intensitate, spectatorul a putut fi simultan voyeur și obiectul voyeurismului, întrucât fiecare eveniment petrecut în spațiul magic a devenit îndată parte integrantă din expoziție.
În privința realizării și atitudinii afișate, pavilionul românesc s-a situat undeva la mijloc între cele două expoziții cu o concepție similară. Spectaculos și impresionant în intenție față de expoziția rusă, minimalistă, conservatoare și menită să ofere, în primul rând, o experiență intelectuală, totuși, acesta nu a reușit să pară atât de viu precum pavilionul croat, care a reușit să integreze chiar și spectatorul în expoziție. Spre deosebire de caracterul închis în sine și monolitic al pavilionului rusesc, dar și de situarea în cadrele naționale a celui croat, pavilionul românesc a optat pentru o soluție nu doar transgenerațională, ci și transnațională prin invitarea unui tânăr cuplu de artiste care își desfășoară activitatea în Slovacia, în compania lui Ion Grigorescu, artist de primă mărime. Proiectul video realizat de către Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová privește retrospectiv asupra perioadei eroice. Cele două artiste încearcă să țină în frâu și chiar să dirijeze un pumn închis, simbol al mișcării proletare, reprezentat sub forma unui balon uriaș. Diferența în atitudine confruntă reciproc, totodată, și mediile artistice diferite.
În cadrul intervenției dinainte de vernisaj, artistele au aplicat, cu spray-uri, comentarii despre viața artistică și cadrele artei contemporane, chiar asupra operelor și a spațiului expozițional oarecum steril și maiestuos al pavilionului, amintind de eleganța galeriilor comerciale private, mesajele fiind sincronizate cu argumentele pline de umor și ironie înscrise pe pereții de la intrarea în pavilion, pro și contra acceptării unei invitații la Bienala de Artă Contemporană. Acordul lui Grigorescu cu vandalizarea operelor sale atestă ținuta interioară și ambivalența față de succes, dar și repulsia artistului față de statutul de VIP.
De asemenea, ambivalența scenei internaționale față de practicile de creație (post)socialiste se manifestă în mod marcant și poate fi sesizată foarte acut în pavilionul românesc, ceea ce aduce la suprafață și ambivalențele și chiar schizofrenia locală în fața fenomenului. Însăși prezentarea mai puțin atractivă, în stil *low-tech* și caracterul documentar ale pavilionului rusesc au fost menite să prevină comercializarea, iar echipa de curatori croată a folosit în același scop, într-un mod foarte rafinat, caracterul efemer. Cu toate acestea, niciunul nu a reușit să evite tentația, nemaivorbind despre prevenirea acesteia. în cazul pavilionului românesc, doi curatori emigranți, de origine română, Maria Rus Bojan și Ami Barak, și-au unit forțele pentru a așeza pe harta internațională figura legendară a anilor '60-'70 din arta românească non-oficială, ceea ce înseamnă, în mod inevitabil, și un import pe piața internațională a operelor de artă. Acest lucru, în sine, nu ar însemna o problemă, căci prezența și disidența simultană ar fi ceva greu de imaginat. Opera lui Ion Grigorescu are însă în centru tocmai disidența forțată, iar în măsura aceasta reprezintă nu numai evocarea concretă a falansterului ceaușist, ci și un document fidel al cartografierii și luării în folosință ale spațiului de mișcare foarte redus din interiorul acelui falanster. În acest fel, această operă atestă, ca să spunem așa, adevărata forță, vitalitatea imensă și instinctele de supraviețuire ale artei. Performanțele minimaliste ale artistului folosesc singurul mediu încă posibil, propriul corp, într-un spațiu privat claustrofobic, în lipsa oricărei companii, public și mai ales cumpărător.
În domeniul artei, motivele comerciale declarate sau chiar și cele ascunse tocesc însă, prin însăși natura lor, tăișurile, șlefuiesc suprafața neuniformă și încearcă să reliefeze o oarecare curiozitate, capabilă să funcționeze ca semn de marcă înregistrată pe piața bunurilor de consum unicat, de lux. Cei doi curatori români au reușit, totuși, să evite capcanele alunecoase ale simplificării și exotizării, cărora expoziția paralelă de la New York, *Ostalgia (Exhibition of the Eastern European and Former Soviet Republics)*, le cade fără rezerve victimă, fără a fi însă capabili să reziste și tendințelor prețiozității și estetizării, motivate, probabil, în cazul lor, de nevoia delimitării. Or, artiștii au reacționat, pe cât se pare, tocmai la această alunecare atunci când au „rebrutalizat“, în contra concepției curatoriale, expoziția ajunsă de salon. În cazul lui Grigorescu, inclusiv panica stârnită de pierderea controlului asupra propriei opere a putut să contribuie la consimțământul pentru intervenție, motivat, cu alte cuvinte, și de faptul că lunga invizibilitate a fost urmată abrupt de prădarea completă a atelierului, împrăștierea operelor și prezența publică excesivă, deseori în contexte comerciale sau cultural simplificatoare, inclusiv în cadrul *Ostalgia*, independent de faptul că expoziția a fost organizată într-o instituție de prestigiu, New Museum din New York.
În situația sufocantă din prezent, marcată de comercializarea paralizatoare a artei la nivel global și de intensificarea tendințelor naționaliste ideologice – tot mai caracteristice, din nefericire, pentru Ungaria –, una dintre căile de ieșire posibile este căutarea posibilităților de manifestare artistică și a metodelor de creație alternative, în privința cărora tocmai experiențele din trecut oferă modele prezentului. În acest sens, asistăm la o schimbare de funcții evidentă între expoziția centrală, curatorială a Bienalei de Artă și pavilioanele naționale, în măsura în care anul acesta prima a ales în mod deschis calea comerțului de artă prin materialul ușor digerabil și agreabil al expoziției sau prin târgul de covoare persane de salon și decorațiunile de interior burgheze, în timp ce pavilioanele naționale, odinioară desconsiderate, au ieșit în prim-plan asumându-și investigarea și actualizarea posibilităților de autoeliberare și de supraviețuire ale artei. Cu siguranță, nu poate fi considerată o simplă întâmplare faptul că țările postsocialiste ocupă un loc de frunte în acest proces, poate și datorită trăirii unei experiențe de déja-vu sau pentru că experiența opresiunii de odinioară se convertește în capital intelectual și artistic în contextul artei și al istoriografiei de artă contemporane măcinate de probleme de identitate. Conștiința acestui fapt reprezintă valoarea principală a celor trei expoziții și îndeosebi a celei românești, în măsura în care prezintă nu numai problema, ci și dilema asociată cu această problemă.

Traducere de **LÓRÁND RIGÁN**

DEAL OR FEEL. RISK
YELL OR

ON THE

Pavilionul României la Veneţia

Performing History *este proiectul câştigător în Pavilionul României.*
Curatori: Maria Rus Bojan, Ami Barak
Artişti: Ion Grigorescu, Anetta Mona Chişa şi Lucia Tkácová.
Cu colaborarea specială a scriitorului Bogdan Ghiu, a revistei IDEA artă+societate *şi a IRES - Institutul Român pentru Evaluare şi Strategie.*
Comisar: Monica Morariu; Vicecomisar: Alexandru Damian
Organizatori: Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional, Ministerul Afacerilor Externe, Institutul Cultural Român
Producători: Centrul Internaţional pentru Artă Contemporană - CIAC, Bucureşti şi MB Art Agency, Amsterdam
Website: www.performinghistory.ro

pagina alăturată şi deasupra:
Imagini din expoziţia Performing History *după intervenţia artiştilor.*
Pavilionul României
Foto: Bogdan Ghiu; Andrei Timofte

Performing History

Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová
80:20, *2011*
Mural on the facade of the Romanian Pavilion

Try again. Fail again. Fail better, *2011*
Video-installation with HD video projection

Ion Grigorescu
Ame (Fragment), *1977*
Super 8mm film transferred on DVD; 1' 55''

Eu în atelier, *1976*
Digital print, mounted on aluminium

Hamlet, *1998*
Digital print mounted on aluminium

Covorul, *2008*
Video transferred on DVD; 1' 4''

Ieşirea în stradă, *2011*
Video animation, projected on a white sofa, 9'

Gâtul (Autoportret cu Tuthankamon), *1975*
Digital print mounted on aluminium

Zugrăvitul, *1976*
Digital print on fabric

Yoga, *2011*
Digital video; 2'05''

Start, *2010*
Digital video; 11'47''

Etica relaţiei artist-curator sau despre cum se mai poate contextualiza azi radicalismul artistic

conversaţie

ZORAN ERIC – MARIA RUS BOJAN ŞI AMI BARAK

Maria Rus Bojan şi Ami Barak au fost curatorii expoziţiei Performing History *din Pavilionul României la cea 54-a ediţie a Bienalei de la Veneţia din acest an. Proiectul lor s-a structurat sub forma unui dialog între două generaţii de artişti, amândouă radicale ca exprimare: Ion Grigorescu, o figură renumită a* performance*-ului şi artei conceptuale Est-Europene din anii 1970 şi 1980, şi duo-ul de tinere artiste Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová, ale căror proiecte relevă o atitudine feministă critică. Proiectul a luat un curs „neprevăzut", când Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová împreună cu Ion Grigorescu, fără nicio discuţie prealabilă cu curatorii, au decis să-şi exprime* statement*-ul critic non-conformist sub forma unui graffiti de-a lungul întregului display din pavilion. În urma acestei intervenţii, i-am stârnit pe cei doi curatori la o discuţie despre limitele relaţiei artist-curator, despre etica şi responsabilităţile profesionale ale curatorilor şi despre modul în care se mai pot gestiona azi atitudinile radicale şi de avangardă.*

alăturat și dedesubt:
Imagini din expoziția Performing History *după intervenția artiștilor.*
Pavilionul României
Foto: Bogdan Ghiu

Zoran Eric: Proiectul vostru s-a articulat nu numai ca dialog transgenerațional, dar și ca unul care transgresează granițele ideii de reprezentare națională. În ce fel ați dorit să marcați „tensiunea" și conexiunile dintre aceste două generații și poziții artistice diferite? Și în ce măsură considerați că acest proiect definește spațiul Est-European?

Maria Rus Bojan: Ideea relaționărilor multiple la Istorie, a trăirii Istoriei ca suită de ipostaze ale mai multor modernități specifice a constituit, de la bun început, nucleul acestui proiect. Nu am dorit să ne concentrăm doar pe practicile estetice și artistice locale, interesul nostru pentru deconstruirea reprezentărilor vizuale ce pot fi catalogate ca specifice Europei de Est întemeindu-se pe observația că dialectica acestor reprezentări este puternic influențată de discursul unei modernități la fel de specifice acestei arii geografice. Comunismul a fost, poate, forma cea mai radicală îmbrăcată de modernitate, și faptul că, de ceva timp încoace, întregul proiect al modernității este supus re-evaluării, luându-se în considerare și aceste perspective, ne obligă și pe noi să articulăm o poziție. În acest sens, forțarea unei comparații între opera lui Grigorescu și cea a mai tinerelor artiste Chișa&Tkácová ni s-a părut cea mai potrivită formulă pentru a tematiza ideea că, în ciuda multiplelor rupturi între generații, în ciuda faptului că istoria Estului Europei este prin excelență una fragmentată, există totuși o continuitate în reflectarea critică a actualității și a plasării discursului artistic în contemporaneitate. Evident că ne-am asumat riscurile care decurg dintr-o astfel de alăturare, însă pentru noi a fost important să punem în evidență etica practicii artistice a lui Ion Grigorescu, în relație cu noua abordare, care nu mai este directă, ci mediată, a tinerei generații.

Ami Barak: Ne-am propus ca prin această structură bicefală să punem în valoare pe de-o parte o figură istorică, o personalitate a cărui operă din anii 1970 și 1980 a fost cunoscută doar de un public relativ restrâns, dar care, în ultimii ani, și-a câștigat un loc important pe scena artistică internațională, evident cu intenția de a consacra rolul și contribuția lui Ion Grigorescu la istoria neo-avangardei Est-Europene; pe de altă parte, am considerat necesar să includem o generație foarte tânără de artiști, ale cărei practici artistice sunt în opinia noastră versiuni updatate ale aceluiași tip de atitudine avangardistă. Am dorit astfel să arătăm că spiritul avangardei nu este o istorie a trecutului, de arhivat și de pus la sertar, dar că se manifestă la fel de puternic și azi, doar vocabularul este diferit, atitudinile și gesturile îmbrăcând mereu alte forme.

Z.E.: Echipa voastră l-a inclus și pe scriitorul Bogdan Ghiu. Cum ați lucrat împreună la conceptualizarea proiectului pentru Pavilionul României și cum ați făcut selecția artiștilor?

M.R.B.: Într-o mare măsură a fost șansa care ne-a adus pe toți împreună la Paris exact în momentul în care ne-a venit ideea de a aplica la concursul pentru Pavilionul României de la Veneția. Toți am fost de acord că formula cu doi curatori și un teoretician de anvergura lui Bogdan Ghiu avea șanse mult mai mari să convingă și, în plus, el nu este numai un poet, scriitor, traducător și critic media de succes, ci de un timp încoace este foarte implicat în zona artistică. În ultimii ani, am realizat în tandem cu Bogdan câteva proiecte internaționale notabile, și am considerat că expertiza și perspectiva sa filosofică asupra actului artistic și esteticii contemporane nu poate fi decât binevenită. Tot lui Bogdan îi datorăm titlul și catalogul proiectului, o publicație integral „curatoriată" de el, mă refer aici la selecția autorilor și la structurarea lui ca supliment special al revistei *IDEA artă+societate*. „Decolonizarea gândirii despre post-comunismul Est-European, adoptând o atitudine de nealiniere față de categoriile și conceptele Vestului", cam așa ar putea fi definit în câteva cuvinte dosarul realizat de Bogdan Ghiu în cadrul catalogului proiectului.

A.B.: În ceea ce privește selecția artiștilor, decizia a fost luată doar de noi doi curatorii, după o consultare extensivă. Așa cum se știe, acest proiect a fost special conceput să corespundă apelului de proiecte lansat de Ministerul Culturii pentru Pavilionul României de la Bienala de la Veneția. Deci, de la bun început conceptul nostru s-a coagulat în jurul materialelor informative trimise de artiști, fiecare a venit cu o propunere și aceste propuneri au făcut obiectul proiectului curatorial. Menționez explicit acest lucru pentru că, ulterior, deși artiștii și-au schimbat direcția de mai multe ori, chiar din prima fază ei s-au angajat să ducă la bun sfârșit acest proiect, în această formă.

Z.E.: Tensiunea în pavilion s-a intensificat dramatic când Anetta Mona Chișa, respectiv Lucia Tkácová, au decis să acopere lucrările din expoziție cu următorul *statement*: „The Curator bets on the Artist, not the Artist on the Curator. Everything or Nothing. Mission or Ambition. Contract or Conflict. Trust or Control. Deal or Feel. Risk or

Mercantilism. Reclaim or Sustain. Money or More. Yell or Whisper." (Curatorul pariază pe artist, nu artistul pe curator. Totul sau nimic. Misiune sau ambiție. Contract sau conflict. Încredere sau control. Afacere sau sentiment. Risc sau mercantilism. Pretinde sau sprijină. Bani sau mai mult. Țipă sau șoptește.)
Care a fost reacția voastră?

M.R.B.: Nicio reacție. Dacă artiștii au considerat că trebuie să intervină, noi, curatorii, nu puteam să ne opunem. Vezi tu, în calitate de curatori, rolul nostru a fost acela de a crea un context pentru opera acestor artiști, nici mai mult, nici mai puțin. Am știut că nu va fi ușor, și experiența de la Veneția ne arată că, până la urmă, nimeni nu poate să ignore efectul bienalei asupra ego-ului artiștilor, mă refer aici la toți artiștii implicați în bienală, nu numai la artiștii selectați de noi... Bienala este o competiție mondială, un spectacol, un recipient imens de orgolii artistice – care la Veneția dau în clocot. Provocarea este una dintre strategiile cel mai frecvent uzitate de artiști pentru a atrage atenția și a câștiga cât mai multă vizibilitate. Nu mă miră deci această „dezvoltare" a proiectului și înțeleg dorința artiștilor de a ieși astfel în evidență. Ego-ul artistic și frustrările acumulate pot avea și astfel de efecte, rămâne de văzut însă ce consecințe vor avea pe termen lung.
Critica din interiorul proiectului, precum și acest pretins act radical, care a nivelat estetic întregul pavilion, aduce însă în discuție chestiuni de ordin moral și etic, care trebuie dezbătute chiar și numai pentru a lămuri ce mai înseamnă azi transgresiunea artistică. Căci nu ne aflăm în fața unei situații de transgresiune adevărată, ci în paradoxala situație când un protest este golit de sens printr-o formă estetică, o formă care doar cochetează cu radicalul. În ce mă privește, nu protestul împotriva mea și a colegului meu mă preocupă, ci faptul că prin acest act de vandalism, artiștii și-au retezat propria lor credibilitate, plasând întregul lor discurs într-o zonă minoră, o zonă imediat accesibilă, care contrastează cu seriozitatea și tonul general al acestui proiect. Dacă acest protest ar fi avut la bază o injustețe, o situație ireparabilă, o limitare a libertății lor de creație, sau orice altă idee cu adevărat esențială, atunci poate aș fi înțeles motivația lui. Însă a protesta împotriva noastră, noi fiind complicii lor, mediatorii lor, este cu adevărat fără sens și fără nicio miză.

A.B.: Momentul ales de cei trei artiști pentru această inedită „performanță", fără să ne avertizeze în vreun fel pe noi, curatorii, nu putea să fie unul mai prost ales. Nu au existat niciun fel de explicații, nicio motivație în spatele acestei acțiuni. Este clar că această intervenție a impus o dimensiune neașteptată față de proiectul inițial, însă din fericire nu a alterat expunerea ireparabil. Publicul a răspuns însă la această intervenție mai degrabă pozitiv. Dar lipsa de dialog, dorința de a avea ultimul cuvânt este cu atât mai problematică în ce le privește pe tinerele artiste, deoarece nu am avut cu ele nicio discuție sau neînțelegere. Mai mult decât atât, ele și-au exprimat *statement*-ul pro și contra bienalei pe fațadele exterioare ale pavilionului. Dacă ar fi vrut să adauge alte asertiuni în spiritul celor pe care le-au afirmat deja, dar în interiorul pavilionului, nu am fi avut nimic împotrivă și nu le-am fi refuzat. Am avut însă discuții în contradictoriu cu Ion Grigorescu referitoare la dorința lui de a introduce, într-o fază destul de târzie, lucrări noi pe care noi le-am considerat inadecvate, atât din punct de vedere formal, cât și ideologic. Într-un proiect ce-și propunea să sublinieze lucrări istorice de o calitate și importanță incontestabile, era esențial pentru noi să selectăm lucrări din aceeași familie estetică și de aceeași intensitate conceptuală. Diferența de calitate între lucrări și posibilitatea introducerii unui element de incoerență în cadrul întregului concept a devenit pentru noi o adevărată obsesie. Dl. Grigorescu nu a fost convins de niciunul dintre argumentele noastre, a continuat să rămână pe poziție și a supralicitat manipulându-le pe tinerele artiste, provocând această așa-zisă rebeliune...

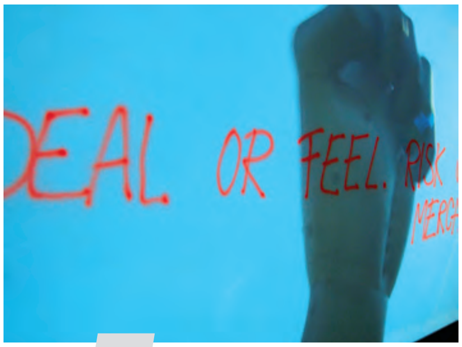
Z.E.: Poziția curatorului este una de putere și, în relația cu artiștii, este important modul cum acesta o distribuie, reflectând în același timp asupra propriei poziții. Și apoi, relația artist-curator este supusă unui constant proces de negociere. Din această perspectivă, cum vedeți voi procesul de colaborare cu artiștii în ce privește *setting*-ul expoziției, cum analizați această reacție și ce considerați că au urmărit ei? În ce măsură această intervenție a afectat lucrările lui Ion Grigorescu?

A.B.: Nu aș folosi cuvântul „putere" pentru a defini ceea ce eu consider a fi actul curatorial, anume selecția lucrărilor și a artiștilor. Punctele de plecare pentru orice demers curatorial sunt lucrările și atitudinile artistice. Noi, curatorii, doar distilăm ideile cuprinse în aceste lucrări, agregând mai apoi ingredientele formale și conceptuale. În ce mă privește, trebuie să mărturisesc că găsesc problematică sugestia că actul de selecție este unul inerent de putere, nedrept și discriminator. A curatoria nu înseamnă că un ego sufocă un alt ego. În cazul pavilionului nostru de la Veneția, artiștii au preferat însă un *happening* care să dureze 5 luni, în locul unui show care necesita scenografiere și repetiții. Am imaginat o expunere de muzeu, dar prin această intervenție totul s-a transformat într-un *project-room*. În mod evident, artiștii au vrut ca expunerea de muzeu să nu fie obturată de perspectiva istorică. Iar noi am dorit o scenă, un *setting* pentru acest proiect, însă nicidecum un spectacol de operetă, unde tot ce este serios este luat în răspăr și interpretat estetic și teatral. Chestiunea negocierii nu a fost niciun moment închisă și acesta este și motivul pentru care am fost șocați, considerând gestul artiștilor mai degrabă violent.

M.R.B.: Experiența de la Veneția ne-a arătat nu numai limitele relației de colaborare cu artiștii, dar și cu instituțiile din România. Niciun alt pavilion nu s-a confruntat cu atât de multe probleme ca al nostru: întârziere masivă în execuția bugetară a proiectului, o presiune enormă exact în momentele-cheie ale producției proiectului, probleme tehnice majore și apoi incapacitatea artiștilor de a înțelege că la Veneția situația este departe de a fi ideală, fiind un loc de expunere nepotrivit atât în ceea ce privește condițiile termice, cât și dacă vorbim de logistică. În aceste condiții, niciun artist nu poate să-și asume riscul de a lăsa totul pe ultimul moment, și pregătirea temeinică pentru o astfel de participare este până la urmă un gest de responsabilitate și de

alăturat:
Imagini din expoziția Performing History *după intervenția artiștilor. Pavilionul României*
Foto: Bogdan Ghiu

pagina următoare:
Foto: Andrei Timofte



ng history

adecvare la condițiile date. În plus, în calitate de curatori, nu putem asigura condiții mai salubre de expunere, atâta vreme cât statul român însuși nu poate asigura asta. Și, în condițiile în care bugetul a fost mai mult decât insuficient, am fost siliți să imaginăm o expunere care să reziste la condițiile reale din Pavilionul României, luând în calcul că la Veneția umiditatea este excesivă, că expoziția durează șase luni, iar spațiul nostru nu este nici încălzit, nici aerisit cum se cuvine. A fost imposibil să-l lămurim pe dl. Grigorescu că în acele condiții de umiditate, fără suportul de aluminiu, lucrările sale s-ar fi umplut de mucegai într-un timp record, că fotografiile bătute în cuie direct pe pereții umezi nu ar fi rezistat nici două săptămâni. Dacă am fi avut un buget serios, așa ca elvețienii, am fi putut și noi asigura, la fel ca și ei, întreținere permanentă, schimbând fotografiile de îndată ce acestea s-ar fi umplut de umezeală. Din cauza căldurii și umidității, chiar și lucrările lui Thomas Hirschhorn s-au desprins, înmuiat și alterat după trei săptămâni de la vernisaj.
Acestea sunt realitățile locului, și problemele ce țin de conservare sunt mai mult decât esențiale. Însă cred eu că aici a intervenit ruptura între noi și Ion Grigorescu, domnia sa nu a înțeles că noi nu puteam accepta soluții improvizate și nici ideea de a schimba întreg display-ul după ultima sa idee, idee care nu se regăsea în catalog, în informările de presă și materialele informative deja trimise bienalei. Dumnealui a venit efectiv prea târziu cu aceste propuneri și apoi ne-a acuzat tot pe noi că procedăm precum cenzorii din perioada comunistă... Sunt convinsă că experiența dumnealui a fost una traumatică în acea perioadă, lăsând urme foarte adânci, însă una e să acționezi responsabil într-o situație dată și altceva este să cenzurezi.
În ceea ce privește display-ul, artiștii ne-au acuzat de lipsă de imaginație, fără să înțeleagă că tocmai radicalismul expunerii, minimalismul nostru forțat și esențializator era gândit anume să singularizeze proiectul în contextul general al Bienalei. Am considerat că nu putem avea o agendă dublă, nu putem vorbi despre practicile etice din perioada comunistă, estetica precară și specificitățile Europei de Est într-o ambianță glamour. În plus, lăsând deliberat lucrările artiștilor să-și exprime singure conținutul, puterea și intensitatea lor, am creat ambianța potrivită pentru ca mesajul proiectului să fie efectiv înțeles.
Imaginează-ți un film precum *Moartea domnului Lăzărescu* al lui Cristi Puiu, film de referință pentru cinematografia românească, filmat într-un spital de lux... Nu ar fi o contradicție majoră între tema filmului și *setting*-ul ei?

Z.E.: Sunt de acord cu tine, ar fi o contradicție majoră, însă în acest caz avem de-a face mai degrabă cu o situație de transgresare a „eticii normative", o situație de testare a limitelor de toleranță a relației dintre curator și artist. Întrebarea mea este cum poate un curator să își asume o astfel de situație, confruntându-se cu poziții radicale care până la urmă transgresează chiar limitele actului curatorial în sine?

A.B.: Modernitatea a adus artiștii în mod constant în ipostaza transgresiunii și tradiția radicală a stabilit anti-conformismul ca standard, ignorând toate regulile din contextele burgheze. Acest fapt conduce la ideea că, pentru a sprijini atitudinea avangardistă a artistului, curatorul transgresează solidar aceleași limite. Din acest punct de vedere, curatorul nu a fost niciodată un gardian al moralității, ci un apărător al artistului, un purtător de cuvânt al procesului iconoclastic. Însă cât de departe poate merge această pledoarie de apărare în favoarea artistului? În ce mă privește, cred că singura atitudine morală a unui curator este aceea de a examina marja semnificativă de amoralitate a artistului în atitudinea sa transgresivă. În cazul în care, din motive personale sau ideologice, curatorul se confruntă cu o dilemă, el trebuie să facă alegerea în avans a ceea ce poate susține în deplină conștiință de cauză. Dacă însă consideră că ideea sau opera artistului este imposibil de apărat, are tot dreptul să decidă dacă merge mai departe sau nu. Cenzura poate exista doar după această decizie. Înainte de aceasta, este vorba doar de dreptul curatorului de a selecta ceea ce el consideră ca fiind valoros și demn de mediat. Deci aș puncta aici ideea că nu este vorba despre un act de putere, ci despre libertatea de a alege, care este un drept fundamental al fiecăruia dintre noi.

M.R.B.: Eu cred că, așa cum spune Ami când vorbește despre această marjă semnificativă de amoralitate, trebuie mai întâi făcută diferența între „transgresiunea pozitivă", care este reflexivă, și cea negativă – care este reactivă. În cazul de față, avem de-a face cu o reacție care a survenit ca o decompensare, ca un impuls distructiv și nu ca reflecție asupra unei situații obiective. De regulă, transgresiunea urmărește să spargă economia prohibițiilor unei societăți, să străpungă prejudecățile mediilor conservatoare, să schimbe sau chiar să inverseze perspectivele asupra unui subiect sau altul. Transgresiunea pozitivă este deci, factor esențial al dialecticii schimbării în orice societate. În acest caz însă, lipsește subiectul, pentru că relația dintre curator și artist este una personală, de relevanță strict pentru cei implicați și nicidecum o chestiune universală, capabilă să devină subiect și să atragă atenția lumii întregi. Există multe controverse între dirijori și orchestre, între regizori și actori, între editori și scriitori, dar doar în arta contemporană, aceste relații se pot transforma în poziții artistice. Rămâne însă de văzut cât de valide sunt aceste poziții... Și apoi recursul la o formulă estetică supra-uzitată, cum este graffiti-ul, nu a redirecționat procesul de percepție, ci doar a diluat mesajul general, l-a „democratizat", l-a făcut mai accesibil maselor... După o experiență de inovare continuă în ce privește forma și expresia artistică, și fără o formă cu adevărat inovatoare care să genereze alte semnificații, nu se poate vorbi despre radicalism. Aici terenul este extrem de alunecos pentru că atât publicul, cât și colegi de-ai noștri curatori, au remarcat superficialitatea acestei formule stilistice, vandalismul feminin și cochet, mimarea radicalismului. Or acest lucru nu susține protestul, ci, dimpotrivă, îl face să pară și mai lipsit de miză și de sens.

Z.E.: În urma sondajului de opinie realizat de Institutul Român de Evaluare și Strategie la Veneția, a reieșit că răspunsul publicului la această expoziție din Pavilionul României a fost extrem de pozitiv.
Considerați că intervenția artiștilor a contribuit în mod decisiv la această percepție pozitivă sau că proiectul așa cum l-ați

alcătuit voi a avut impactul major asupra vizitatorilor? Cum vă raportaţi voi în calitate de curatori la un proiect „radical” care are un astfel de succes?

A.B.: Nu suntem o companie de *advertising* la vânătoare de audienţă. Publicul are câteodată dreptate, dar la fel de bine poate să se şi înşele. Noi credem însă că răspunsul mai mult decât pozitiv al publicului este urmarea firească a ceea ce întreaga expoziţie induce, prin intensitatea ei, prin elementele sale vizuale puternice, şi nu datorită pretinsului gest rebel – care e perceput mai degrabă ca divertisment decât ca act de reflecţie. Ca orice eveniment care distrage şi bruiază, această intervenţie stimulează percepţia în termeni populişti. Au fost într-adevăr mult mai mulţi vizitatori decât ne-am fi aşteptat, şi însuşi faptul că un număr atât de mare a completat aceste chestionare spune mult. Asta nu ne displace, dar nu interpretăm acest lucru în termeni de beneficii curatoriale, ci mai degrabă ca efecte colaterale. De fapt, adevăratul beneficiu constă în repunerea în discuţie a relaţiei etice dintre artişti şi curator. Continuăm însă să credem că mai multă comunicare şi cooperare sunt pilonii esenţiali ai oricărei antreprize curatoriale.

M.R.B.: Rezultatele acestui sondaj indică extrem de clar că intervenţia artiştilor nu a fost percepută ca act radical, ci dimpotrivă, graffiti-ul e mai degrabă considerat ca element de distragere a atenţiei. Chiar dacă întrebările din chestionar au fost formulate mult înainte de această intervenţie artistică, răspunsurile la întrebările deschise – cele legate strict de criteriile perceptive – ne arată că percepţia generală a fost mai degrabă stimulată şi influenţată de juxtapunerea de generaţii şi stiluri artistice diferite, de dramatismul şi intensitatea lucrărilor lui Ion Grigorescu, de *statement*-ul alb pe alb de pe faţadele exterioare şi de minimalismul expunerii, care, aşa cum de altfel am anticipat noi – a intensificat actul de lectură a semnificaţiilor din fiecare lucrare în parte.

Ce depăşeşte însă orice aşteptări e numărul atât de mare de respondenţi: peste 1 000 de persoane din toată lumea. Distribuţia pe zone geografice ne arată că peste 70% din vizitatorii bienalei sunt europeni, iar restul din America, Asia şi Australia. Dintre aceştia, procentul reprezentat de vizitatorii români este de 4%. Interesant de remarcat că majoritatea respondenţilor sunt oameni cu studii superioare şi, după răspunsurile date, şi cu o cultură vizuală destul de avansată. 52% consideră prestaţia artistică din Pavilionul României ca bună şi 15% ca foarte bună, 53% consideră expunerea originală şi 11% ca foarte originală, şi la întrebarea referitoare la motivul ce i-a determinat să viziteze Pavilionul României, 31% au răspuns că sunt interesaţi de arta din România, 19% sunt interesaţi de subiectul Est-Vest şi 15% au fost atraşi de tema expoziţiei. 41% dintre cei care au vizitat Pavilionul României şi în alţi ani au declarat că prestaţia din acest an e mai bună şi 12% o consideră mult mai bună decât la alte ediţii ale bienalei.

Toate acestea, împreună cu datele referitoare la modul cum Vesticii se relaţionează faţă de Estul Europei şi artiştii săi fac din această cercetare un instrument extrem de valoros, cu atât mai mult cu cât este şi prima evaluare sociologică realizată de un institut specializat în sondaje de opinie care s-a făcut la Veneţia, oferind informaţii importante despre structura publicului şi despre preferinţele sale. Nu sunt sociolog, nu ştiu să interpretez aceste date, dar pot doar să reproduc acele răspunsuri care nu lasă loc de echivoc.

Vasile Dîncu, directorul IRES, cel care a imaginat această cercetare sociologică, va face curând o interpretare datelor şi va explica în ce constau mecanismele de percepţie în astfel de evenimente destinate unei audienţe globale, cum este Bienala de la Veneţia.

În afară de nişte procente şi diagrame care multora nu le spun prea multe, acest sondaj are marele merit de a reaşeza pe alte temelii discuţia despre modurile în care publicul se raportează la evenimente de artă vizuală de asemenea anvergură. Arta contemporană nu mai este apanajul unei elite sau al unor grupuri de privilegiaţi, ci un produs de consum în masă, în consecinţă, a pune la îndoială caracterul ei „public” şi capacitatea audienţei de a înţelege discursul vizual înseamnă în opinia mea un act de negare a situaţiei de fapt şi o inadecvare la context. Dilema fiecărui curator este, deci, aceea de a alege între formate, între expoziţia de public şi experimentul curatorial şi artistic care poate satisface doar o audienţă compusă din specialişti. Este bienala o platformă de reprezentare naţională, pentru artişti deja consacraţi şi intraţi în conştiinţa publică, sau este o platformă pentru înnoire? Sau este şi una, şi alta? Nu există cumva o contradicţie majoră între aşteptările lumii artistice, cerinţele publicului, şi propriile dorinţe ale artiştilor? Ce mai înseamnă azi o expoziţie de succes în cadrul unui format de bienală deja extenuat? O nouă temă de discuţie!

Dacă au fost critici din partea artiştilor implicaţi, ale confraţilor, sau din partea publicului, acestea reprezintă doar indicaţia că acest proiect a fost suficient de valoros ca să stârnească discuţii reale, controverse etice şi schimburi de idei. În istoria participărilor româneşti la Bienala de la Veneţia, acest proiect va fi cu siguranţă menţionat ca un proiect de succes „against all odds”. Cu voia artiştilor, un *Happy End* deci!

WE, TOGETHER WITH ION GRIGORESCU,
AS THE ARTISTS EXHIBITING IN THE
ROMANIAN PAVILION AT THE 54TH VENICE BIENNALE
RECLAIMED THE SHOW BY WRITING

THE CURATOR BETS ON THE ARTIST,
NOT THE ARTIST ON THE CURATOR.
EVERYTHING OR NOTHING.
MISSION OR AMBITION.
CONTRACT OR CONFLICT.
TRUST OR CONTROL.
DEAL OR FEEL.
RISK OR MERCANTILISM.
RECLAIM OR SUSTAIN.
MONEY OR MORE.
YELL OR WHISPER.

OVER THE EXPOSITION CONDUCTED BY THE CURATORS,

BECAUSE WE BELIEVE AN EXHIBITION SHOULDN'T BE:

- AN ART FAIR BOOTH
- AN EXCERCISE BOOK (A RE-MAKE OF APPROVED PATTERNS)
- A BOOT CAMP
- A SHOP WINDOW
- A BETTING OFFICE
- A MAUSOLEUM
- FOR SALE
- A PLAYGROUND OF CONTROL AND DOMINATION
- A STORAGE ROOM
- A FASHION VICTIM
- A JOB
- OBEDIENT
- A LODGE OF THE GOLDEN LION
- A MUST
- POLITICALLY CORRECT

AND

BECAUSE WE BELIEVE AN EXHIBITION SHOULD BE:

- A MANIFESTO
- A WHITE SPOT ON THE MAP
- AN ALCHEMISTIC FORMULA
- A BATTLEFIELD
- A COLLECTIVE ORGASM (NOT A MASTURBATION)
- A SEEDLING OF THE UNEXPECTED
- FEARLESS
- A WORK OF ART
- A TIME-BOMB, EMBRACING THE POTENTIAL OF OWN FAILURE
- A BOOK OF DREAMS
- AN ARENA OF CONFLICTS
- A TROJAN HORSE IN THE WORLD ORDER
- A PROPHETIC HOLLOW
- A SPECTRE OF UTOPIA

JUNE 2011

statement

ION GRIGORESCU

Pentru mine există două feluri de expoziţii, unele pe care eu le vreau şi deci pe care le fac eu, altele pe care le vor organizatorii de expoziţii şi pe care le fac ei, iar eu nu mă amestec.

Organizarea participării mele la Bienala de la Veneţia din 2011 a început cu propunerea domnului Ami Barak, în iunie 2010, la Berlin, pe care am acceptat-o deoarece dânsul a şi avut o listă de lucrări existente, cerându-mi în plus o lucrare nouă, pentru Bienală.

După o lună am aflat că proiectul are un titlu, un concept şi rezultă din acordul a încă doi autori, doamna Maria Bojan şi dl Bogdan Ghiu, care au intrat pentru prima dată în atelierul meu. În plus, în expoziţie mai erau încă două autoare, Anetta Mona Chişa şi Lucia Tkácová, iar lista de lucrări a fost cedată pentru o încercare de a ne face pe noi, artiştii, să ne cunoaştem şi apoi să propunem ceva pentru respectivul concept.

Titlul este *Performing History*. Pus să lucrez pentru o idee care nu îmi aparţinea, nu am avut prevederea de a verifica proprietatea acestuia. Abia în mai 2011, în zilele dinaintea deschiderii expoziţiei, când mi s-a spus că cei trei autori au făcut şi un site, am văzut cât de răsuflat şi deja folosit e titlul, şi că el nu ne poate aparţine.

Curatorii au cerut propuneri de la artişti, pentru că nu le cunoşteau opera şi nu ştiau ce să expună. Din păcate, nu ştiau nici cum să procedeze, pierzând încontinuu timpul, neputând lua decizii: propunerile mele au fost refuzate, alegându-se un document al unui muzeu (Muzeul Freud) ca sursă de inspiraţie pentru un nou proiect, refuzat de mine acum. Cererea de propuneri s-a repetat cu ocazia machetei expunerii pentru dosarul de concurs, cu acelaşi sistem-capcană: propuneri, refuzuri, amânări. A trecut concursul fără să ştiu ce e în proiectul prezentat, fără să ştiu ce propuneri au făcut colegele mele de pavilion. Acesta a câştigat?! Anodin, simplist, câteva dreptunghiuri?! Lucrări ale mele, fără să mă consulte, mult mai mari decât originalele.

Am primit sarcina de a-mi imprima reproduceri uriaşe, de a finaliza „instalaţia", de a găsi care e legătura între lucrări, de a găsi explicaţii. Lucrările încă nu vorbeau curatorilor fără mine.

Cu ocazia acestei finalizări, dl. Barak a interzis comunicarea între artişti pentru a impune dreptul său discreţionar, pe care l-ar fi avut dacă nu ar fi cerut de atâtea ori noi propuneri. Şi finalizarea s-a amânat treptat până la deschidere (31 mai 2011). Ultimul motiv a fost acoperirea întârziată a luminatorului, pentru a vedea proiecţiile video, ultimă incapacitate a curatorilor de a imagina expoziţia.

Catalogul expoziţiei româneşti a fost făcut fără să fiu consultat. Nici eu nu am cerut nimic. Ilustraţia lui, zgârcită, nu spune ce este în expoziţie. Începe cu un al patrulea autor, a cărui prezenţă nu are nicio explicaţie şi care dirijează întregul prin cele trei interviuri care i se dau de către curatori. De ce s-au supus ei astfel altuia, ca nişte studenţi care dezvoltă subiectele de pe bilete formulate de el? O combinaţie de incapacitate cu „nu-mi pierd eu timpul".

E un loc în catalog specific pentru expedierea subiectului:

> *Ion Grigorescu a fost arătat la Veneţia acum 15 ani. De ce a mers rău?*
> *Ce a prezentat el atunci a fost pur şi simplu insuficient de puternic şi lipsit complet de legătură cu contextul.*
> De fapt întrebarea e: „a mers rău atunci şi acum va fi bine?", iar răspunsul e „ştiu eu ce să aleg, el nu cunoaşte lumea!".

Cititorul nu primeşte explicaţii. Ce bine poate ieşi din pe jumătate ascundere, dispreţ şi lipsă de înţelegere? De ce să îl susţină pe acest artist?

ANETTA MONA CHIŞA şi LUCIA TKÁCOVÁ

Când intrai în Pavilionul României, înainte de intruziunea noastră vandală, puteai vedea o expunere simplă, cu lucrări care se ofereau privirii în mod direct, aşezate cuminte una lângă cealaltă. Fără niciun fel de complicaţii, de pretenţii, de virtuozitate, fără să îşi asume niciun risc, cu toată prudenţa. Dispunerea expoziţiei aducea a structură generică tradiţionalistă, fără să dezvăluie vreun concept final al expoziţiei.
O astfel de expoziţie într-un pavilion naţional poate fi privită ca a) un concept curatorial radical sau ca b) pur şi simplu o expoziţie neinspirată, nereuşită.

a. Curatorii subminează cu îndrăzneală mecanismele de piaţă ale sistemului artistic, în contextul Bienalei de la Veneţia, eludând obişnuitele încercări ipocrite de a pretinde că ideea expoziţiei merge dincolo de vreun scop negustoresc. Mecanismul dezgolit este provocator prezentat publicului în toată goliciunea sa: pavilionul ca gheretă burgheză la un târg de artă. Fără eufemisme.

b. Expoziţia este un ansamblu anemic şi steril, generat de o gândire mercantilă. Este o expoziţie cu o structură slabă, lipsită de imaginaţie, ritm, sensibilitate, compoziţie arhitecturală, subtilitate, strategie curatorială, vreo direcţie internă care să lege lucrările între ele, lipsită de suflet şi curaj. Induce privitorul într-o stare de plictiseală, printr-o prezentare seacă şi convenţională care nu reuşeşte să depăşească limitele unui spectacol comercial.

Cu tot respectul pentru curatori şi realizările lor de până acum, am decis să optăm pentru varianta b) şi am primit dispunerea finală a lucrărilor ca pe o surpriză neplăcută şi o mare dezamăgire. Ne-a întristat să constatăm că interconexiunea dintre lucrările lui Ion Grigorescu şi lucrările noastre sfârşea într-o ocazie ratată şi un vis gol. Ne-a iritat modul în care lucrările domnului Grigorescu erau mutilate printr-o selecţie aleatorie şi forţată, prin adaptări de natură utilitară şi prin felul în care, asamblate după un limbaj curatorial vag, acestea îşi pierdeau subtilitatea şi

straturi semantice esenţiale. Expoziţia nu a atins potenţialul pe care îl avea.
De fapt, expoziţia a eşuat la ideea de diviziune a muncii. Curatorii au insistat puternic asupra rolurilor rigide şi autoritar desemnate de „curatori" şi „artişti", însuşindu-şi orice responsabilitate pentru structurarea expoziţiei. Am aşteptat în zadar ca un concept atât de precis formulat ca *Performing History* (Performarea Istoriei) să se regăsească în rezultatul final. Chiar înainte de vernisaj, în faţa expoziţiei „terminate", încrederea noastră – sau, mai exact, ce mai rămăsese din încredere – s-a transformat în exasperare. Acesta a fost momentul în care am început colaborarea noastră directă cu dl. Grigorescu, urmată de conceperea planului „barbar".
Ieşirea noastră a fost astfel motivată de nevoia de a ne exprima dezacordul cu modul în care era structurată expoziţia din Pavilionul României. Suprascrierea acesteia cu spray a fost afirmarea libertăţii absolute a artistului, care rămâne o forţă irepresibilă şi care desconsideră acordurile convenabile în defavoarea unor avantaje uşoare. Am făcut acest gest pentru că noi considerăm că o expoziţie nu ar trebui să fie un stand la un târg de artă, o fiţuică (o preluare a modelelor confirmate), o cazarmă, o vitrină, o casă de pariuri, un mausoleu de vânzare, un teren de control şi dominaţie, un depozit, o victimă a modei, un loc de muncă/un serviciu, obedientă, bârlogul leului de aur, corectă politic, un imperativ. Şi pentru că noi credem că o expoziţie ar trebui să fie un manifest, un punct alb pe hartă, o formulă alchimică, un câmp de luptă, un orgasm colectiv (şi nu o masturbare), un răsad al imprevizibilului, neînfricat, o lucrare de artă în sine, o bombă cu ceas care acceptă potenţialul propriului eşec, o carte de vise, un teren al conflictelor, un cal troian în ordinea lumii, un ochi profetic şi un spectru utopic. Ştim cu toţii că orice protest investeşte cu putere subiectul pe care îl critică şi că se transformă foarte uşor într-o marfă, un spectacol; că politicul devine foarte uşor estetic; că orice faptă efectuată în cadrul unei instituţii de artă este percepută ca act artistic. O revoltă nu are semnificaţie decât în momentul în care are loc. În ciuda faptului că suntem conştiente de soarta tristă a tuturor revoltelor, la momentul dat, sub presiunea aşteptărilor, responsabilităţilor şi emoţiilor, am simţit că gestul nostru este de neevitat. Am vrut să ieşim din expoziţie şi să ne revendicăm poziţia în cadrul acesteia. Mai bine „vandali" decât artişti greşit reprezentaţi şi supuşi, care expun în această mascaradă patetică înscenată pentru colecţionari. Mai bine „scandal", decât încă o expoziţie mediocră organizată din bani publici, dar care pune interesele private şi profitul pe primul loc.

Traducere din limba engleză de **SANDA WATT**

deasupra:
Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová
Try again. Fail again. Fail better, *2011*
HD video installation
Dimensions variable
Courtesy the artists and Christine König Galerie, Vienna
Photo: Nico Krebs

Scurtă istorie a proiectului „Performing History"

AMI BARAK, MARIA RUS BOJAN

Totul a început printr-o întâlnire în trei în primăvara anului 2010. În ambianța agreabilă a unui cunoscut restaurant parizian, am mâncat îndelung și am discutat intens despre ideea de a concura pentru un proiect comun. Întâmplarea a făcut să ne aflăm toți trei la Paris, doar Ami Barak locuiește la Paris, Maria Rus Bojan la Amsterdam, iar Bogdan Ghiu se afla atunci într-unul dintre periplurile sale europene. În timpul cinei, ideile au prins contur și s-au trasat liniile de forță ale acestui proiect. Ne-am spus atunci că artistul român cu profilul ideal pentru un astfel de eveniment este, fără nicio îndoială, Ion Grigorescu, dar că în contextul acestei bienale, binecunoscută pentru sublinierea tendințelor prezente, dar și pentru proiecțiile viitoare, ar fi recomandabil să prezentăm și artiști dintr-o generație mai tânără activă.
Atunci a apărut ideea de a solicita duo-ul Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová. Motivele acestei selecții sunt cât se poate de pertinente: între personalitățile în cauză, deși foarte diferite, se țeseau deja niște legături, niște posibile dialoguri pe frecvențe care fac ecou: imaginea corpului în oglindă, chestiuni de *gender*, dimensiunea performativă, recurența transgresiunii, în bref, toate elementele vocabularului neo-avangardei care fac parte din lexicul Grigorescian puteau fi reciclate și updatate, re-editate altfel de către duo-ul româno-slovac. În timpul unui scurt pasaj la Berlin al lui Ami Barak, în luna mai 2010, Ion Grigorescu (care vernisa la acel moment prima sa expoziție solo în Galeria Gregor Podnar) a fost solicitat formal să-și dea acordul pentru această participare și acesta a fost dat fără vreo ezitare. I s-a comunicat încă de pe atunci că *statement*-ul și conținutul proiectului îi vor fi furnizate de către curatori, și că obligația lui este să vină cu niște propuneri de lucrări, preferabil deja existente, care să susțină argumentul proiectului. Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová au fost contactate prin e-mail, răspunsul lor venind imediat și fără vreo ezitare (e-mail-urile sunt arhivate și pot fi consultate). Inutil de menționat că totul a fost structurat în așa fel încât să răspundă exigențelor apelului de proiecte lansat de Ministerul Culturii, și de la bun început colaborarea cu artiștii s-a bazat pe ideea că lucrările lor vor fi selectate de cei doi curatori. Partea teoretică a fost dezvoltată de către Bogdan Ghiu, care a sugerat titlul proiectului, susținând teza artistului privat de posibilitatea influențării propriei sale istorii, dar care produce în manieră simbolică un simulacru de fasonare a istoriei. O punere în scenă, o dramatizare a istoriei care a avut ambiția de a se situa pe linia de reabilitare a avangardelor estice, al căror efort de a se impune în anii în care a fost creată a fost îngreunat de condițiile istorice și de prejudecățile occidentale de atunci. Argumentul se regăsește în catalogul proiectului și pe site-ul web www.performinghistory.ro.
Una dintre ideile de început a fost aceea de a apela la serviciile revistei *IDEA artă & societate*, una dintre cele mai longevive și consistente reviste de artă contemporană din România, al cărui redactor-șef, Timotei Nădășan, este un prieten de mulți ani. Cu acest asamblaj de oameni și idei, am avut speranța de a atrage adeziunea juriului național, deși în permanență ne-am îndemnat să nu ne amăgim, căci ar fi prea frumos să câștigăm. La începutul lui decembrie 2010, am fost anunțați că am câștigat, rezultatul a însemnat o surpriză plăcută, însă plăcut a fost doar începutul. Ce a urmat depășește puterea de imaginație a oricui, birocrația românească fiind o dată în plus cauza tuturor lucrurilor, nu numai inerția, dar șicanele și micile sabotaje au fost nenumărate. După ce contabila Ministerului Culturii ne-a comunicat pe un ton superior că trebuie să fim fericiți că vom primi banii pentru proiect – chiar și cu întârziere (Nota Bene: în ziua vernisajului) – întregul exercițiu financiar a fost susținut din banii personali ai curatorilor.
Nici capitolul artistic și curatorial nu a fost privat de surprize: Ion Grigorescu a decis o schimbare de atitudine, impunând idei volatile parcă venind din altă galaxie, pretinzând că proiectul pe care noi l-am ales nu-i mai convine, deși propunerea inițială prezentată comisiei a venit chiar de la dânsul. Noua lui propunere, venită în ultimul moment, bazată de altfel pe aserțiuni estetice și ideologice dificil de acceptat, consta în transformarea pavilionului într-un cort menit să aducă un omagiu lui Saddam Hussein și lui Moammar Gadhafi (doar pentru că acești tirani ar fi avut obiceiul de a-și decora interioarele cu covoare orientale) și încerca să pună propria sa versiune asupra comunismului și eșecurilor sale pe spatele intelectualilor, făcând referire în special la perechea Marx-Freud, îmbarcați pe pluta meduzei lui Géricault (imagine care conține niște conotații ușor interpretabile în cheie antisemită). în această manieră, Ion Grigorescu dorea să-și exprime propria sa versiune critică asupra psihanalizei, probabil din teama de a nu fi perceput el însuși ca pacient și, în loc să ridice discursul la nivelul înălțimilor spirituale unde se ridicase cu prima propunere, l-a plasat într-o altă zonă extrem de discutabilă și extrem de problematică, imposibil de apărat din punctul nostru de vedere.
Și, ca o apoteoză finală, domnia sa a ținut morțiș să imprime aceste imagini pe niște

pagina alăturată:
Ion Grigorescu
Eu în atelier*, 1976*
Digital print, mounted on aluminium, 100 x 300 cm
Courtesy the artist and Artra Gallery, Milano

jos:
Ion Grigorescu
Gâtul (Autoportret cu Tuthankamon)*, 1975*
Digital print mounted on aluminium, 100 x 83 cm
Courtesy the artist and the P.J. van Sluijs Collection,JGM Galerie Paris Amsterdam

pânze lucioase insistând ca acestea să fie montate pe niște cabluri transversale de metal, pretextând că ideea de nuditate și de corp s-ar fi pus mai bine în valoare prin acest joc spectral al unor perdele de imagini. Nicio clipă nu și-a pus problema că trebuia făcută o relație și cu celălalt proiect, în condițiile în care, tehnic, era imposibil să putem schimba totul în ultimul moment. În fața opoziției noastre, domnia sa a declarat că proiectul a eșuat, aducându-ne, deci, într-o situație fără ieșire, fiind principalul protagonist. De remarcat că nu a făcut niciun efort de a reveni asupra propriei idei inițiale – care a făcut obiectul acestui proiect de la bun început.
Ne-am zis atunci că istoriile auzite în culise despre dificultățile de colaborare cu domnia sa, spuse de Katrin Rhomberg și Joanna Mytkowska, nu au fost niște invenții, căci sindromul scorpionului, din natură gata de sacrificiu, e marca sa înregistrată.
În ce ne privește, noi nu puteam face altceva decât să continuăm proiectul inițial, considerând că o expunere muzeală este cea mai potrivită pentru a sublinia lucrări de o importanță istorică incontestabilă.
În același timp, proiectele duo-ului Chișa & Tkácová nu au fost nici ele lipsite de dificultăți materiale și logistice. Este important de menționat că, din pricina sumelor mari necesare pentru producția lucrărilor lor, am făcut apel la galeria lor de la Viena, așa cum fiecare curator din această bienală a procedat cu galeriile artiștilor ce urmau să fie prezentați. Paradoxul face că ele să aibă o galerie, dar totuși să se pronunțe asupra caracterului mecantilist al acestui proiect! Și apoi trebuie spus că maniera de prezentare a proiectului lor, textele pe cele două

fațade laterale, video-ul proiectat pe ecranul instalat de-a curmezișul sălii, toate acestea au fost propria lor inițiativă și acest lucru s-a făcut prin negociere cu noi, prin discuții cât se poate de clare, neavând loc niciun conflict.
Ajungem acum la incidentul ce a modificat proiectul și a provocat această dezbatere, care va rămâne cu siguranță în antologia participărilor românești la Veneția. În data de 2 iunie 2011, ziua vernisajului, la ora 10.15 dimineața, în timp ce Ami Barak explica comisiei ce urma să atribuie premiul bienalei, cei trei artiști au ales să sfideze și comisia bienalei (știind că artiștii nu au voie înăuntru în timp ce comisia vizitează pavilioanele), au pus în dificultate pe absolut toată lumea, intrând în pavilion și procedând la vandalizarea propriilor lor lucrări. Cu un spray vermillon, Lucia Tkácová, susținută de colega sa Anetta Mona Chișa și filmate cu telefonul mobil de Ion Grigorescu (vedeți acțiunea pe www.youtube.com), au scris sloganuri de jur-împrejurul sălii, continuând altfel proiectul deja exprimat pe fațadă. Niciunul dintre noi nu ar fi avut nimic împotrivă ca ele să-l continue și înăuntru, însă, ca totul să devină și mai suprarealist, critica lor împotriva noastră s-a transformat mai apoi într-un adevărat proiect artistic, diseminat pe internet, uitând că ele sunt acolo pentru că noi le-am solicitat pe ele și nu invers. Nu putem însă să nu observăm demagogia care pretinde că noi, curatorii, suntem exponenții pieței de artă când, în realitate, ele însele sunt parte din acest mecanism, profitând cu nerușinare de orice ocazie care li se arată. Tehnicile acestea de provocare și divagare a opiniei nu sunt noi, ci sunt de-a dreptul „neo-comuniste", așa cum ele însele nu se jenează să declare chiar pe fațada pavilionului. Nu putem decât să rămânem stupefiați că un artist conceptual radical cu convingeri ortodoxe, mai degrabă de dreapta, a fost capabil să susțină un discurs de extremă stânga... Puțină înțelepciune, sau filosofie Zen, în care dl Grigorescu se declară expert, nu ar fi stricat aici, însă se pare că eclipsa de soare și ajutorul prietenesc dat de niște confrați „binevoitori" a fost destul ca să pornească la acest act, care, cu siguranță în istoria lor personală, va fi consemnat ca un calcul greșit, cu consecințe nefaste mai ales pentru ei. Faptul că artiștii nu au arătat nicio dorință de a discuta, de a găsi soluții pentru un consens ne indică faptul că dorința lor a fost de a-și impune punctul de vedere fără negocieri prealabile, lăsând pe toată lumea de bun-simț fără cuvinte.
Din păcate, susținerea dlui Grigorescu le-a dat prilejul celor două artiste să mute interesul de pe noua lor producție video, total superficială, pe un gest care nu e nici radical și nici inovator, ci doar copilăresc. Faptul că la acest veritabil complot, cel care a încurajat cel mai mult artiștii a fost un tânăr galerist, mare star al pieței de artă din România, aduce în discuție nu numai chestiuni ce țin de moralitatea acestei interferențe, ci și unele care țin de interesele lui efective față de acești artiști, culmea, legate tot de zona pieței de artă. Cine sunt, deci, protagoniștii pieței: artiștii sau curatorii? Duplicitatea acestui demers ne face să credem că totul e doar un exercițiu propagandistic, „Mission is Ambition"… Dar, dacă pentru Grigorescu acest act a fost unul de răzbunare, o lecție de cine domină pe cine, ușor de decriptat în termeni freudieni, pentru cele două artiste a fost o ocazie de a arăta lipsa lor de scrupule în folosirea oricărui pretext care poate să genereze vizibilitate maximă.
Însă, în ciuda tuturor lucrurilor, a contradicțiilor și a neînțelegerilor, noi, curatorii, nu negăm faptul că dl Grigorescu este un artist major, cel mai important din generația dânsului, o personalitate care merită toată atenția. Video-urile realizate recent și expuse în pavilion, dar care nu se regăsesc în catalog, arată nu numai un talent confirmat, ci și o tensiune interioară, tradusă printr-o estetică personală, stăpânită, și suntem convinși că prezența dânsului a asigurat din start un succes al Pavilionului României. În ce le privește pe cele două artiste mai tinere, situația este de-a dreptul beckettiană: *Try again, Fail Again, Fail Better* (titlul video-ului lor expus în pavilion) a devenit din păcate o realitate.
Faptul că în mediul profesional și al marelui public, aceste tensiuni nu au fost sesizate, pavilionul având un succes de-a dreptul remarcabil, ne determină să considerăm că tensiunile personale nu au și nici nu vor avea vreo relevanță în timp. Sondajul realizat de IRES arată că orice conflict, oricât de acut și de justificat, nu are niciun fel de importanță pentru privitori, singurul aspect relevant fiind strict rezultatul final, vizibil. Doar în mediul românesc, binecunoscut pentru meschinăria sa balcanică, o situație ca aceasta poate suscita interes. Considerăm însă că menirea acestui proiect este într-adevăr aceea de a aduce în discuția publică adevăratele probleme care au parazitat proiectul de reprezentare a României: concursul organizat prea târziu, procedura de finanțare defectuoasă, inerția sistemului etc.
Dacă acest proiect va angaja discuții viitoare capabile să soluționeze aceste probleme, atunci noi, curatorii, ne declarăm mulțumiți, urându-le viitorilor noștri colegi ca în anul 2013 să facă totul mai bine.

Vinovatul fericit: un proiect care trebuie continuat!
(concept intelectual, concept curatorial)

text de **BOGDAN GHIU,** editorul catalogului *Performing History*

deasupra:
Foto: Bogdan Ghiu

pagina alăturată:
Imagini din expoziția Performing History, *înaintea intervenției artiștilor. Pavilionul României*
Courtesy: CIAC București și MB Art Agency
Photo: Roman Mensing / artdoc.de

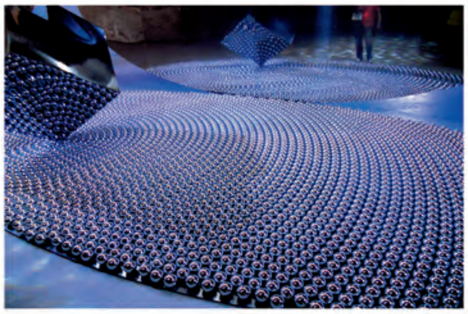
Aflat, în momentul în care scriu aceste rânduri (sfârşitul lunii august 2011), în plină „desfăşurare", adică la jumătatea perioadei cât va rămâne deschis, în cadrul Bienalei de la Veneţia (care se va încheia la sfârşitul lunii noiembrie), proiectul Performing History, *mai exact conceptul intelectual al acestui proiect, de-abia începe, are tot viitorul în faţă şi trebuie, după părerea mea, să fie reluat, continuat, fiind departe de a fi epuizat.*
Dovadă: faptul că a şi fost, de fapt, continuat de către colectivul ad hoc de artişti, printr-o „revoltă de reapropiere" născută din nişte frustrări şi din nişte neînţelegeri intestine ce ar trebui, în sfârşit, depăşite şi privite dincolo de aspectul imediat şi mărunt anecdotic, ca o şansă creatoare, în măsura în care, desigur, această dimensiune mai înaltă sau mai profundă, care să-i depăşească atât pe indivizi, cât şi circumstanţele ca atare, există.
Strict vorbind, se poate spune, printr-o paralelă (tot mai adecvată) cu industria filmului, că artiştii, „continuând" proiectul, au ieşit din formatul (conceptul curatorial) care fusese aprobat şi selectat oficial de către Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional, încălcând „scenariul".

pagina alăturată:
Ion Grigorescu – Hamlet, 1998
Digital print mounted on aluminium, 240 x 150 cm
Courtesy the artist

Ar fi păcat, nedemn, însă, să rămânem la „strictețea", adică la sărăcia și miopia acestui plan imediat, pe care însuși timpul, iată, îl depășește. Căci, vrând să deschidă, să continue, să îmbogățească (cu sau fără ghilimele) conceptul curatorial al proiectului, dând curs, în mod inconștient, dincolo de ambiții și de intenții, deci dincolo, tocmai, de orice posibilitate de apropriere a lui, conceptului intelectual al proiectului și, în felul acesta, încălcându-i formatul inițial, artiștii au manifestat, într-un mod inadecvat căci pripit, nevoia imanentă proiectului de a fi continuat, deschiderea acestuia.
Nu e oare ironic, căci paradoxal, să vrei să continui un proiect oprindu-l doar la prima lui fază, la o unică ocurență, când „performarea" presupune tocmai continuitatea, modularea, fluxul, seria?
Ce-i împiedică atât pe curatori, cât și pe artiști să reia proiectul, adică să-l continue, să-l refacă, să-l realizeze abia acum, în alt cadru, de orice fel? Orice galerie sau muzeu de artă contemporană din lume ar fi gata, după Veneția, să găzduiască o continuare a „performării istoriei", în care cei trei artiști să poată, în sfârșit, să colaboreze, nu doar să „ilustreze", să poată să „interacționeze" direct, nu doar „ideatic"!
Este absolut de înțeles că artiștii au simțit nevoia, după ce s-au cunoscut, să creeze ceva nou, să lucreze împreună, dincolo de conceptul curatorial al acestui proiect. Dar trebuie reamintit faptul că ei nu se cunoșteau personal și nu avuseseră ocazia să colaboreze înaintea acestui proiect, și că tocmai conceptul curatorial al proiectului *Performing History* i-a adus împreună. (N-o să dezvălui acum cine, dintre cei doi curatori, a vrut pe cine – dar de la început atât conceptul intelectual, cât și cel curatorial au fost imaginate pornind de la și pentru Ion Grigorescu.)
Între conceptul intelectual și conceptul curatorial al proiectului *Performing History* – primul concept expus pe îndelete, tocmai în deschiderea și în infinitudinea lui, în catalogul proiectului, editat de către revista *IDEA artă+societate*, catalog care sper să devină accesibil și în librăriile din România chiar dacă, destinat fiind pieței internaționale, este redactat doar în limba engleză; al doilea concept expus în pavilionul României din Bienala de la Veneția – între cele două concepte, deci, există o distanță creatoare, un „gol" care se cere umplut „performativ", și care i-a mânat în mod necesar, poate chiar inevitabil, pe artiștii aduși laolaltă grație conceptului curatorial al proiectului. Un „gol" care doar într-o primă fază a putut fi resimțit ca negativ, reacția artistică la această „negativitate" frustrantă fiind însă, imediat, una pozitivă, de creație.
Din punctul meu de vedere, ca „lansator", nu autor, a ceea ce am numit concept intelectual, *Performing History* este un proiect despre artă, un meta-proiect artistic deci, o perspectivă imediat accesibilă, nemijlocit practicabilă politic (permanent constituantă) asupra artei, care propune un fel de spinozism istoric a cărui idee (sau apercepție) de bază ar putea fi, simplificat-intuitiv, enunțată astfel: suntem făcuți din istorie și tot ceea ce facem este istorie, trebuie conceput, deci, ca istorie, la nivelul istoriei, trebuie interpretat, polemic, ca istorie sau contra-istorie, trebuie ridicat la rangul de istorie esențială direct „performabilă". Arta, atunci, este importantă și o cultivăm tocmai pentru că atrage atenția asupra istoricității imanente a existențelor individuale, asupra vieții ca necesară și riguroasă, sacrificială artă de a face istorie prin tot ceea ce facem, asupra a ceea ce cândva s-a numit „arta vieții".
Nu pot decât să mă bucur, să fiu fericit că doi curatori experimentați precum Ami Barak și Maria Rus Bojan (cu care am deja o mică istorie de colaborare) au apreciat și au participat ideatic la formularea conceptului intelectual „Performing History", pe care apoi l-au îmbogățit și precizat printr-un concept curatorial de paradoxală muzealizare a prezentului (probă prin contrast), procedând în contra curentului hiper-„performativ", până la evenimențialismul vid, pur ocazional și strict decorativ, al exhibării artei contemporane, supunând arta vie, creatoare de prezent, unui test al istoriei (istoricizare a istoricității interne artei) printr-un display de tip „muzeal".
Și cum să nu mă bucur, cum să nu fiu fericit când niște artiști de rigoarea, atenția și ambiția lui Ion Grigorescu, a Anettei Mona Chișa și a Luciei Tkácová au dat curs nevoii de a manifesta bogăția distanței dintre conceptul intelectual și conceptul curatorial, inevitabil încheiat, formalizat, al proiectului *Performing History*, demonstrând că proiectul trebuie continuat abia acum, după, post-bienală, post-Veneția!
Aduși împreună de către curatori, artiștii s-au simțit bine și vor să lucreze împreună. De ce n-ar face-o? Să vedem însă dacă fără curator, adică fără un concept și un proiect, inevitabil restrânse și „constrângătoare", reunirea lor pentru continuarea Performării Istoriei va mai fi posibilă.
Îmi asum vina pentru deschiderea poate prea mare a conceptului intelectual *Performing History* (una cu arta însăși!), infinit „traductibil" în concepte curatoriale și în proiecte artistice!
Le mulțumesc și curatorilor, și artiștilor că s-au bătut pe acest proiect, fiecare vrând să și-l facă al său. Aveți tot timpul! Istoria stă deschisă, ca Poarta Legii, în fața tuturor, neașteptând, tocmai, altceva decât să fie apropriată, asumată, subiectivată, creată, adică performată la nivelul omului, direct de către om, cu artă deci, de către fiecare și de către toți împreună. Eu îl voi continua negreșit, atât cât îmi va sta în puteri și cu uneltele mele, firește. Chiar și sub alte titulaturi, nici voi nu veți face de fapt, de acum înainte, ca și până acum, altceva.
Performing History nu poate decât să continue. Poate exista vină mai fericită?

And Europe will be Stunned

TOTALLY IGNORANT OF THIS PLACE – IN FACT,
INCOMPREHENSION DEEPER



ANCHETA

1 În multe dintre comentariile pe marginea ediției 2011 a Bienalei de Artă de la Veneția s-a profilat ideea unui reviriment al pavilioanelor naționale în detrimentul expoziției principale. Sunteți de acord cu această opinie? Care sunt pavilioanele naționale care v-au atras, din această perspectivă, atenția, și care ar fi, după părerea dvs., cauzele acestui reviriment?

2 Dintre pavilioanele țărilor est-europene, care vi s-au părut cele mai interesante și mai ambițioase pentru o eventuală relansare a problematizării relațiilor identitare și de putere din câmpul global al artei actuale, ca și pentru o rediscutare și reaprofundare a canonului modernității?

3 Cum apare prezența României din această dublă perspectivă a reafirmării punctelor de vedere naționale asupra globalizării artei și asupra canonului modernității, cu accent asupra memoriei neo-avangardelor est-europene?

4 În Pavilionul României, în ziua vernisajului, artiștii, fără știrea curatorilor și a organizatorilor, au intervenit redeschizând mai vechea discuție asupra relației de putere dintre curator și artist. Cum interpretați acest gest, în special în contextul unei bienale precum cea de la Veneția, și care credeți că este actualitatea acestei teme?

La această anchetă au răspuns:
Dan Acostioaei, Judit Angel, Coriolan Babeţi, Dessislava Dimova, Cătălin Gheorghe, Erwin Kessler, Anca Mihuleţ, Lucia Popa, Mara Raţiu, Nicola Trezzi

pagina alăturată (de la stânga la dreapta, de sus în jos):
Imagini din pavilioanele: Italia, Polonia, Suedia, Coreea, Marea Britanie, Austria, Serbia, Rusia, Statele Unite ale Americii, Belgia, Danemarca, Elveţia, Arabia Saudită, Egipt, Spania, Emiratele Arabe Unite, Ungaria
Fotografii de: ® Coriolan Babeţi, Daria Ghiu, Marinela Kozelj (Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia), Cosmin Năsui (www.modernism.ro)

Dan Acostioaei: Criza identitară a Bienalei veneţiene

1 E greu să faci un „clasament" al pavilioanelor, mai ales dupa atâtea discuţii contradictorii. Oricare ţi-ar fi preferinţele, te vei raporta la poziţia oficială. Pavilionul Germaniei este într-adevăr impresionant, deşi acordarea premiului seamănă (scuze pentru maliţiozitate) cu Oscarul lui Heath Ledger. *Cristalul Rezistenţei* lui Thomas Hirschhorn din pavilionul elveţian te agresează fizic. Copiii nu ar trebui lăsaţi să intre acolo, cu toate că am văzut multe familii fără să fi fost prevenite, cu copii cu tot, înghesuindu-se în acest pavilion sufocant. O alternativă ar fi *Chewing The Scenery*, eveniment colateral al Elveţiei la Teatrul Fondamenta Nuove. Pavilionul austriac oferă o experienţă aparte prin lucrările lui Markus Schinwald. Nu în ultimul rând, m-a impresionat Pavilionul Poloniei. În ciuda mixului sonor aproape asurzitor, proiectul lui Yael Bartana îţi taie respiraţia.
Nu sunt convins că pavilioanele naţionale de la această ediţie au cunoscut un reviriment. În opinia mea, e doar o problemă de contrast. Pavilioanele naţionale au apărut ca fiind mai interesante anul acesta prin juxtapunerea cu ambiguitatea eclectică a expoziţiei centrale organizată de Bice Curiger. Ea enunţa în străveziul său concept că „uneori pavilioanele Bienalei sunt considerate anacronice; dimpotrivă, ele pot fi un instrument de reflecţie asupra problemei identităţii". Cred că pavilioanele de anul acesta au fost, prin opoziţie cu ILLUMI*nazioni*, instrumente de reflecţie asupra crizei identitare a înseşi Bienalei veneţiene, anacronismul plutind ca o pâclă groasă peste Giardini şi Arsenale. Multe dintre pavilioane au căzut ele însele în această „involuntară" capcană, cel mai nefericit exemplu fiind, după părerea mea, dezastrul orchestrat de Vittorio Sgarbi în Pavilionul Italiei. Fiind eu însumi pictor, mi-a făcut plăcere să revăd lucrările lui Tintoretto, însă contextul în care sunt situate cu greu are vreo noimă, cu

atât mai mult cu cât sala în care se află este singura păzită de gardieni înarmaţi care par a fi ei înşişi lucrări din expoziţie, la fel de potriviţi ca porumbeii lui Cattelan. Poate vecinătatea îndepărtată cu piesele video cuminţi ale lui Pipilotti Rist trezeşte o vagă conexiune.

2 Pavilioanele est-europene mi-au lăsat impresia că s-au concentrat fără prea mult succes asupra celor cinci întrebări oraculare ale lui Curiger. Nu foarte plăcut impresionat a fost să descopăr un soi de *pattern* general est-european de a trata problema. Mai toate participările naţionale estice au creat această ambiguă punte „trans-generaţională", dezarhivând şi rearhivând practici şi discursuri într-un mod oarecum procustian şi pe alocuri simplist. Pavilionul Rusiei îl re-descoperă pe Andrei Monastîrskii. Pavilionul sârb îl re-instalează pe Rasa Todosijevic. Croaţii re-inventează un arc în timp între Tomislav Gotovac şi BADco. Mai puţin rafinaţii macedoneni construiesc două expoziţii separate, dar în aceeaşi manieră „trans-generaţională", alăturându-i în săli diferite pe ZERO Art Collective şi pe Zarko Baseski.
Poate greşesc, dar aş spune aproape fără ezitare că Pavilionul Poloniei este cel mai interesant pentru că nu intră în acest *pattern* schematic. Yael Bartana şi curatorii expoziţiei, Sebastian Cichocki şi Galit Eilat, oferă răspunsuri teribile celor cinci întrebări edulcorate ale Bienalei.

3 Din păcate, o argumentare bună, o provocare, un orizont de aşteptare entuziastă, dar o nefastă cădere în aceeaşi schemă constructivă, ca o doctrină splendidă pe hârtie, însă falimentară atunci când e pusă în practică. Este evidentă similitudinea între cele două tipuri de practică a rezistenţei, una ascetică, centrată pe corp, cealaltă de activă adversitate faţă de schemele mercantile. În lipsa altor articulări logice, consider cu tristeţe că fiecare dintre artişti merita un alt tip de display.

4 După felul în care este construit sistemul artei, această temă va fi întotdeauna actuală. Reacţia artiştilor români în ziua vernisajului este discutabilă din perspectiva negocierii relaţiei de putere, însă ea este simptomatică pentru genul de criză pe care îl aminteam anterior, criza jalonată de modele curatoriale cantonate într-o logică de piaţă. Este entuziasmant, totuşi, să te gândeşti că în timpul vernisajului un gest artistic a apărut organic din opoziţie, subliniind mai bine decât expoziţia însăşi „disensiunea ca parte a conflictului interior ce defineşte artistul contemporan şi poziţia sa în societatea de azi", înainte de a-ţi imagina că peste puţină vreme acest gest va fi inclus în acelaşi circuit pe care îl critică.

Dan Acostioaei este artist vizual, membru al Asociaţiei „Vector", lector al Universităţii de Arte „George Enescu", Iaşi

Judit Angel: Pavilioanele naţionale, platforme pentru articulări discursive

1 Trebuie să specific că de data asta am petrecut un timp record de scurt la Veneţia, am avut de ales între a încerca să cuprind „totul" sau să văd doar fragmente, dar cel puţin cu atenţie, ceea ce am şi făcut. Chiar şi din această perspectivă parţială, pot spune că am avut senzaţia unui reviriment al pavilioanelor naţionale. Mi-a plăcut mult prezenţa Dorei Garcia în pavilionul spaniol, mă refer atât la tema „inadecvării" (un minus tratat drept un plus, analizat şi pus în scenă), cât şi la felul prezentării. Pavilionul Danemarcei şi pavilionul rom m-au impresionat prin modul inteligent de a aborda situaţia unor expoziţii colective, iar la Pavilionul Braziliei, prin expunerea artistului conceptual Artur Barrio, am avut revelaţia schimbării politicii culturale locale. În general, nivelul prezentării pavilioanelor naţionale este ridicat, iar unde rezultatele nu sunt tocmai evidente, se percep ambiţii în acest sens. Se pare că a survenit o mutaţie în autopercepţia pavilionelor naţionale: acestea nu se mai consideră drept vitrine ale reprezentării, ci platforme ale unor articulări discursive. Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că bienala nu mai dispune de bugetele anterioare, care permiteau expoziţiei principale ocuparea aproape a întregului Arsenale, prezenţa colorată, diversificată a expoziţiilor co-curatoriate cu curatorul general al bienalei. Dincolo de faptul că expoziţia principală din acest an mi s-a părut destul de anostă, structura actuală dă semne de oboseală. În contextul afirmării din ce în ce mai intense a poziţiilor naţionale, funcţia unei asemenea meta-expoziţii se cere regândită.

2 Sub acest aspect mi s-a părut interesantă expoziţia curatoriată de grupul WHW în pavilionul croat: o mini-retrospectivă a artistului neo-avangardist Tomislav Gotovac, văzută în acelaşi timp ca punct de plecare pentru problematizările actuale ale grupului BADco.
Alegând sistemul bursier acordat de către statul lituanian drept principiu de organizare al expoziţiei din pavilionul naţional lituanian, Darius Miksys a pus în scenă imposibilitatea comunicării ideii de naţional drept concept colectiv. Este notabilă expoziţia din pavilionul polonez, care, prin invitarea artistei Yael Bartana, renunţă la formula facilă a artistului naţional în favoarea unei tematizări complexe a relaţiei cu celălalt, văzută ca un echivalent al relaţiei cu sinele. Deşi nu fac parte din categoria est-europeană, revin la Pavilionul Braziliei, semnalez de asemenea proiectul Institutului Italian-Latino-American, care propune o viziune complexă asupra culturii continentului.

3 România, prin ambele expoziţii, cea din pavilion şi cea de la Institutul Cultural Român, se înscrie organic în acest trend. Alegerea lui Ion Grigorescu şi a duo-ului Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová mi se pare o idee foarte bună, există aspecte comune sau cel puţin interesante de comparat în practica lor artistică. Selecţia este şi un statement concentrat asupra poziţiei artei conceptuale est-europene în contextul internaţional. De asemenea, transferul temporar al activităţii Clubului Electro Putere la Veneţia în vederea diseminării de informaţii referitoare la scena de artă contemporană românească este un gest de importanţă strategică.

4 Referitor la intervenţia textuală, senzaţia primă pe care am avut-o intrând in pavilion, fără să ştiu de antecedente, a fost una mai degrabă pozitivă. În expoziţie erau multe imagini proiectate, ceea ce crea impresia distanţării faţă de lucrări, or textul-intervenţie genera imediateţe, sentimentul unui „hic et nunc", care funcţionează şi ca element organic de legătură între artişti. Textul din sală continua problematica lucrării textuale din exterior, deşi această continuitate nu cred că a fost premeditată. Textul-intervenţie reprezintă vocea expresă a artiştilor într-un context în care ei s-au simţit/s-au considerat a fi lipsiţi de (destulă) voce. Procesul care a dus la această situaţie este desigur discutabil, dar este un gest critic şi cred că trebuie considerat în contextul mai larg al sistemului instituţional al artei, nu raportat doar la cele întâmplate în pavilionul român. Motivaţiile şi conotaţiile gestului sunt complexe, iar conflictul care l-a generat poate fi rezolvat doar prin

la Biennale di Venezia

54. Esposizione Internazionale d'Arte

discuţii, în care, cu tot aportul potenţial pozitiv al medierii, rolul principal aparţine participanţilor în proiect.

Judit Angel este curator (Mucsarnok/ Kunsthalle Budapesta) şi critic de artă; în 1999 a curatoriat Pavilionul României la Bienala de artă de la Veneţia

Coriolan Babeţi: Bienala, o navetă între libertatea artistului şi „cămaşa de forţă" a (răs)gândirilor curatoriale

1 Cei care, cum spuneţi, ar fi pus problema astfel – vorbind de un „reviriment al pavilioanelor naţionale" în detrimentul expoziţiei principale – au un start discutabil în discursul lor. Ei compară zborul pe lună cu plutirea gondolei.... (Îmi place să vă previn că alături de întrebările euristice şi cele retorice, disting între speciile de întrebări pe cele greşite sau inutile, de cele să le numim „ziditoare"). Unei întrebări greşite nu trebuie să-i răspunzi, spune Iluminatul – Buddha –, pentru simplul motiv că răspunsul nu face decât să amplifice eroarea. O aprofundează şi o „fixează". Pavilionul Central adăpostind Mostra lui Bice Curiger, ILLUMI*nazioni*, este numele nou al fostului Padiglione Italia care, transferat la Arsenale, cu Vittorio Sgarbi la timonă, propune un fel de *Hora Unirii* a artei, un omagiu, spune el, adus Unităţii Italiei (la 150 de ani de la realizarea ei) prin diversitatea aiuritoare a prezenţelor. *Ma che c'entra*, ar spune italienii? Acum fostul Padiglione Italia de la Giardini e spaţiul rezervat sintezelor propuse, în general, de ideatorul programului general, de istoricul sau criticul de artă căruia i s-a încredinţat programul ediţiei. În acest caz, organizatoarea ediţiei a 54-a este Bice Curiger. Spaţiul e rezervat unei *fraze vizualizate* a directorului de conştiinţă critică. O vedere personală asupra planetei artei văzute de pe lună. Vegheaţi de porumbeii împăiaţi ai lui Maurizio Cattelan ce anunţă gândirea zburdalnică a unui *critic ludens*, cei trei Tintoretto (între care *L'ultima cena* din San Giorgio Maggiore), expuşi în *hall*-ul din care se desface itinerarul expoziţiei, enunţă nu fără o anume penibilă naivitate că artistul modern a fost mereu un fluture de noapte ademenit de tema luminii... sau că pictura lui Jacopo Robusti a fost un teritoriu maniheic al dramaturgiei clar-obscurului. Alcătuită din nume binecunoscute alături de cele emergente, expoziţia am degustat-o: comparativistă, aerisită, cu vecinătăţi de simeze inteligent detectate, ca şi cu destule rupturi, cacofonii. La capătul ei, nu poţi evita opinia că existau alternative poate mai inspirate. O ILUMINare a vidului sălilor ce simţi că puteau fi ocupate de orice alte versiuni ale unei alte teme? Prejudecăţi? Atitudini? Ideea însăşi de program, de pre-judecată, de tematism rămâne o cămaşă de forţă: cea mai neavenită abordare a libertăţilor debusolate ale artistului; o ghilotină a ideii care vrea cu orice preţ să ordoneze *haosmosul*, diversitatea, natura schizoidă a experienţei post-moderne, să delimiteze lideri ai free-market-ului artistic. A impune o perspectivă acestei lumi în stare de imponderabilitate, în devenire, în ebuliţiune e ca şi cum ai intenţiona să operezi în levitaţie, cu un gladium, un corp atins de o metastază generalizată... Orice efort sistem(at)ic, ca şi orice eseu teoretic taxinomic, trădează o profundă neînţelegere a libertăţii extreme din care se configurează prezentul artei. ILLUMI*nazioni* ar trebui considerată aşadar cel mult o reverie personală a curatoarei. Nu e deci de căutat un raport pavilion central-pavilioane naţionale ca o relaţie centru-periferie sau sus-jos. Inutilă e comparaţia din orice unghi ar fi propusă. Cu atât mai mult cu cât ea ar veni sau ar avea pretenţia de a „ilumina" un reviriment al pavilioanelor naţionale. În cazul fiecărui pavilion s-a decis cu calm, acasă, la Paris, New York, Tokio sau Tel Aviv în ritmul vâslei de gondolă... Nu ştiu dacă şi la Bucureşti. Relaţia celor două zone Pavilion Central – Pavilioane naţionale e de o complementaritate evidentă: Mostra din *Padiglione Centrale*, precedată de stindarde înclinate în toate direcţiile ca nişte catarge de „vapor beat" surprins de furtună, e o amabilitate făcută de gazdele italiene teoreticianului întregului program care e lăsat să spună ce a visat la instalarea în rolul de Director: o iluminare nederanjată de vreo revelaţie...

De ce, de unde acest generic? E bine ştiut că vremurile, pentru unii, întunecate, pe care le trăim, *dark age, kali yuga* etc. se autointitulează paradoxal şi apofatic. Prin răsturnare. Cum a făcut-o şi Secolul Luminilor intuind bezna ce va urma... Dacă Bice Curiger pleacă de la *iluminările* lui Rimbaud sau de la cele ale Walter Benjamin este absolut nesemnificativ: un moft cultural. E un generic dominat de *wishful thinking*. Nu suntem nici iluminaţi prin artă şi nici trimişi la luminile artei, care a fost mereu, în epoci de graţie, o manifestare epifanică, ci la luminile ce ne lipsesc *hic et nunc* din arta care se petrece şi se comite în jurul nostru. În pariul artistului de a obţine noutatea, în dificultatea pe care el şi-o impune hotărât să nu se predea redundanţelor exsangui, el visează eventual, dar nu captează şi nici nu proiectează lumina. Fizic vorbind, nu îmi amintesc o altă ediţie, între cele văzute în ultimele două decenii, atât de populată de întunericul sălilor de proiecţie video, de instalaţii care au nevoie de întuneric ca să lumineze sensurile dorite de autor. Cathartică îmi pare însă tocmai această insistenţă asupra nicticului în care trebuie să-ţi soliciţi imens pupilele ca să te obişnuieşti cu un tărâm sublunar, cel al camerei obscure, pentru a avea acces la operă. Mai atente la bezna sălilor ca în Pavilionul nippon, câte un guard îţi luminează calea cu spotul unei lanterne...

Din criză de spaţiu, refuz să-mi sistematizez impresiile, dar în ierarhia percepţiilor personale acesta este primul aspect izbitor, decapant, deprimant la prima vedere. Un *catharsis prin maleză* pe care îl şi o poţi resimţi în pavilionul onorat cu Leul de Aur, cel al Germaniei, dar mai ales în cel al Elveţiei.... Nu poţi să nu sângerezi la vederea cioburilor de sticlă ce surmontează balustrada culoarului prin care te mişti, care te confiscă şi simultan te expulzează... La ieşirea din instalaţia anaerobă a lui Hirschhorn, un platan de mai multe ori secular îmi vindecă ochiul de rănile dureroase pe care *bric-a-brac*-ul de horror tehnologic le poate provoca....

La o a doua vedere, la o reflecţie mai atentă avem de-a face cu o lungă noapte polară, dar profund germinativă, a artei, servită în cocktailuri cu diferite gramaje de artă, non-artă, anti-antiartă provenind din traficul de forme de contagiuni şi ecouri ale unei panspermii vizuale transnaţionale. Formele ei de viaţă/moarte cresc sau sucombă mai ales sub forţa de inducţie a magnetismului selenar... Multe opere sunt animate de o *energeia* care îşi adulmecă constant limitele şi entropia. Radicalismul diversificării este chiar sursa unor perpetue suprapuneri, reevocări, reluări, re-re-re, neo-neo-neo, post-post-post, a unei *ecolalii care guvernează produsul artistic, ca şi judecăţile asupra lui...*

Al doilea aspect izbitor este proporţia de instalaţii care domină autoritar orice operă de artă izolată, compunerile sinergice de materiale, tehnici, ansamblurile, unele elaborate pe coerenţă stilistică, altele tocmai pe incoerenţa discursului. Instalaţionismul este, probabil, *folclorul* postmodernităţii...

Suprimarea genurilor şi încorporarea lor în alcătuiri sinergice este emblema ultimă a androginiei artei refugiate în acest al treilea gen. Chiar atunci când în Pavilionul Suediei vezi pictură-pictură, fiecare pânză este subordonată graţios sintaxei unui ansamblu. Nu mai ştie să fie singură.

Un ultim aspect, care ar putea trece drept primul, la un moment dat al istoriei actuale: emanciparea culturilor asiatice de la Orientul apropiat la cel îndepărtat... *Quand la Chine s'éveillera le monde tremblera* credea cu convingere Napoleon... Prezența ubicuă a artistului din Orient, în spații diseminate în întregul oraș lagunar, este impresionantă. Orașul cunoaște o inundație de evenimente, care, ca și pe Broadway-ul newyorkez, pot fi *off* sau *off-off* Biennale. În sumă, artiștii acestei jumătăți a globului au aerul unor batalioane, a unor trupe de ocupație. Cu perfecționismul lor, chinezii, coreenii, comunică ceva seducător, amenințător și alienant. Diagnosticul cel mai probabil: O.C.D. Dezordine obsesiv-compulsivă. Simți că ei pot face orice, oricât de bine, că sunt, oricând vor, competitivi, dar încă mimetici... Așa cum în Italia, țara pielăriei sofisticate – de la pantof la borsetă – și a designului elegant, magazinele venețiene sunt toate *handmade in China*, la Arsenale, la Corderie sau la San Gregorio ei îți taie respirația cu dezinvoltura mimetismului lor filo-occidental... O nuanță privește Japonia, ce are în spate 150 de ani de modernitate occidentalizantă, absorbită și restituită, distilat, gradual, începând cu era Meiji... Ei aduc în pavilionul lor, într-o instalație de avangardă tehnologică, amintirea tragediei de la Fukuyama și mitul scufundării Japoniei. Unde? Tocmai la Veneția, care retrăiește de secole mitul dispariției ei și tot mai explicit, prin scufundare.

2 În spațiile pavilioanelor de la Giardini mai există încă o adiere a marilor puteri ale artei moderne care au în postmodernitate o intensă conștiință postistorică: SUA, Franța, Germania, Belgia, Spania, Israel, în care *Iluminările* rimbaudiene sunt mai aproape de *Bateau ivre* al acestuia... Un caz aparte, Pavilionul Marii Britanii, prezent cu o instalație despre postapocalipsă, a lui Mike Nelson, și cel al SUA cu un episod post-marțial, post-Golf și post-Bush. ...*Happening*-ul cu tancul răsturnat (Allora/Calzadilla) convertit în *Trademill*, pe care aleargă, senină, fără grimase de efort, 30 de minute o tânără blondă cu aer de campioană olimpică, rămâne punctul de atracție și *entertainment* din Castello... De cele mai multe ori, actualitatea politică livrează sursa de inspirație a pavilionului. Grecia, țara UE pe marginea colapsului, alege să-și închidă pavilionul cu un perete de lemn, să anunțe că el este *sold out*. În interior, tradiția helenică se rezumă la piatra pe care calci și apa care înconjoară istmul litic, cât să ieși pe ușa opusă... Cel mai probabil că Pavilionul Israelului rămâne unul din cele mai intense prin ceea ce e acel *force de frappe* al operei-instalații ce pune la un loc inteligența, *aisthesis*-ul, sensul, și imensa compasiune pentru „celălalt". Felul de a spune „podeaua unui om e tavanul unui alt om", a fost convertit în poeticul "One's man floor is one's man feeling" în instalația semnată de Sigalit Landau, în care frisonul estetic se mișcă pe muchia sa cu fiorii de gheață/sare servind utopia pacifistă a podului aruncat peste diferențele dintre evreu și palestinian... Nu întâmplător pavilionul a fost inaugurat de Shimon Peres, Președintele Statului Israel, Premiul Nobel pentru Pace...

3 E încă o întrebare de genul celei incriminate mai sus. Greșită. „Reafirmarea punctelor de vedere naționale" este chiar pragul peste care sare cu plăcere, cu nonșalanță sau cu inconștiență, artistul azi. Nu îl ia în considerare. Sau dacă îl ia, nu este „văzut" de niciun curator promovat prin concursuri ale căror criterii, rațiuni, judecăți... îmi scapă. Aș spune că depeizarea discursului artistic este lungimea de undă joasă, vibrația de fond a selecțiilor. Artiștii acestei scene sunt în majoritate niște Ioani-fără-de-țară. Puseul naționalist în sine există în toate culturile, dar nu îl văd sub nicio formă promovat la Bienală. Este pur și simplu considerat aici ca anacronic. Poate Serbia, care face o figură aparte...

4 În Pavilionul României, în spatele unei cortine de catifea neagră, te așteaptă (semi)obscuritatea, *hypoxia*, atmosfera de saună, hăul sălii, toate sporite de abracadabranta formulă a selecției artiștilor. Ion Grigorescu, unul dintre artiștii redutabili ai Estului european cultivat cu un interes constant și reverențios de galeriile și colecționarii Vestului – în simultan cu Bienala, el este expus în *Ostalgia* de la Muzeul de Artă Contemporană din New York (ca și rusul Monastîrskii) – apare de două ori în postura de victimă. În prima este alegerea lui, viziunea sa autoportretistică. Proiecțiile sale video de filme din perioade diferite ale atelierului său – cu anatomia scheletică și fizionomia emaciată a artistului, explorate de artistul însuși ca *topos* al victimei istoriei, de la filmul circumciziunii (1977) la cel cu asanas *yogine* (2011), galopul grotescului, al tragicului – îl fac pe artist lizibil la frontiera condiției unui deținut de gulag cu aceea a unui anahoret. *Eu în atelier* (foto, 1976), dar mai ales fotografia color de mare format ni-l arată pe autor hamletizând în scena autocontemplării măștii sale mortuare, în proximitatea scenei biblice a Învierii. Suita lui de lucrări îl plasează în confreria celor mai rari artiști; pentru noi, personaj unic printre celelalte voci ale Grădinii din Castello, unic prin aliajul natural de spiritualism și realism, de expresionism și minimalism decibelic. O operă cu un bazin semantic în care se revarsă nenumărați, inefabili afluenți ai tradițiilor și actualității sociale, politice, estetice.
A doua oară însă, el e victima colegelor de simeză, a unui bruiaj produs de o profundă incompatibilitate de voci. Un protestatar mut e copleșit de natura vociferantă și de falsetele diletante ale celor două artiste... *Ménage a trois*, mezalianță, fondate în intenția și neatenția comisarilor, probabil, pe rațiunile unui comun spirit protestatar al celor trei... Un artist important al contestației mute e făcut sandwich de două *urlatrici* – ar spune gazdele pe limba lor... Ca și armonia sau consensul, protestul comportă și el infinite nuanțe. Protestul în artă nu e doar *huoooooooooooooo, nu, njet, no*, ci mai ales transcrierea în limbaj specific a răspunsului la întrebarea de ce *huoooooooooooooo nu, njet, no*...
În dedalul acestui haosmos cu toate tribulațiile, fricțiunile, conflictele deschise ce preced inaugurarea, mă las condus de Ion Grigorescu însuși. Aș fi comis o nedreptate considerând doar simpla vedere a alcătuirii pavilionului. Daria Ghiu îmi propune o revizuire a textului în lumina celor petrecute și neștiute de mine. Apucasem din ignoranță să scriu (și în ignoranță rămân mai toți spectatorii!): ambele tinere Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová își vor desăvârși „poziția" prin *happening*-ul rebeliunii transcrise pe pereții interiori ai pavilionului împotriva comisarului Ami Barak, servite acestuia la micul dejun a doua zi după inaugurare. Nu ar fi nimic dacă protestul infantelor nu ar fi operat – fizic – masacrând integritatea lucrărilor lui Grigorescu... Fără asentimentul artistului, ele aleg să scrie pe pereții pavilionului ca și pe fotografiile lui Grigorescu textul pomenit în întrebarea de mai sus... O dovadă că cele două sunt mult mai tinere psihic decât anunță că sunt biologic. Gestul lor ne spune și că Ion Grigorescu e un adult care a refuzat să se retragă din ecuație după acest gest necugetat... Infantilismul lor reia în ecou atacul la adresa Bienalei care le găzduiește, rostind banal ce știe toată lumea: că rebeliunea rămâne esența raportului fiilor/fiicelor cu orice *auctoritas*, fie el curatorul.
Or nu e așa, ci urmându-l pe interlocutorul meu în dedalul preliminariilor, Ion Grigorescu, a cărui mărturie o transcriu din memorie după relatarea *tel quelle* a faptelor, iată cum s-a ajuns la ceea ce a fost o impresie neverificată:
Curatorii Ami Barak și Maria Bojan, deși au simulat mereu o colaborare cu artistul, în final și-au impus net punctele de vedere. *Sunt cenzurat mai rău*

decât atunci când a făcut-o Mărgineanu – i-am reproşat comisarului. Mi-a scos lucrarea cu studioul lui Freud (vezi catalog), pe care scrisesem un text: „Freud establishes now a new language in justice, ethics, science. It is usable even with the secret police. In the meantime the language is retained only by the walls of the psychoanalist society, but man has already the liberty of compromises, mistake and looks at the neighbors as study objects, sad, possibly irremediable."
Katy Kiss, psihanalist la Marsilia, adeptă a lui Freud, l-a întrebat, fiind de faţă la acest incident, „Ce aveţi cu lucrarea?" „Este o lucrare foarte proastă, un c...t!". A eliminat şi filmul cu omul care dispare într-o groapă („Munca"), şi autoportretul perdea. Începând din luna mai, cei doi curatori au tras de timp, au amânat totul până în ultima zi, când au pus pe pereţi lucrurile aşa cum au vrut ei. Am protestat, am plecat la Bucureşti, au urmat telefoane. Am cedat, revenind la Veneţia în zilele de dinainte de inaugurare şi cei doi şi-au impus voinţa asupra selecţiei.
La conferinţa de presă, fetele, care sunt mult mai cuminţi decât sunt ca artiste, au lipsit. Eu am fost in Giardini, dar mascat ca Pantalone. A doua zi, de comun acord, cei trei au hotărât să facă ceva. *Pe pereţi apare graffiti-ul sprayat. Din text, prima frază îmi aparţine: „Curatorul pariază pe artist, nu artistul pe curator". Fetele au scris restul şi, cu asentimentul meu, au scris şi pe fotografiile mele. Apare Juriul Bienalei. Înşfăcându-le de coate pe cele două, A.B. le spune: „nu aveţi dreptul să faceţi asta, este expoziţia mea!" Îl apuc de coate pe comisar, spunându-i: „Este şi a noastră". Ne ceartă, susţinând că vrem să-i distrugem cariera.*
Morala fabulei: curatorul ideal e dator ca *illuminator* al discursului artistic, ca un însoţitor discret până pe pragul sensului dezvăluit (prin selecţia şi expozeul muzeografic).
Orice manifestare a autorităţii lui ca *invadator*, reamorsează conflictul natural cu libertatea artistului. E ce se petrece în cazul pavilionului nostru; o întâlnire dintre cele două entităţi artist/curator uitătoare de „gândirea prin inimă".

Coriolan Babeţi este istoric de artă şi cercetător independent, New York City

Dessislava Dimova: Emanciparea scenelor artistice est-europene

1 Expoziţia internaţională a fost gândită ca răspuns la schimbările din lumea artei şi la discordanţa noţiunii de reprezentare naţională în context global. În timp, s-a meditat mult la reactualizarea formatului pavilioanelor. Nu mai putem cere ca o expoziţie centrală să fie un exemplu de excelenţă globală în opoziţie cu un concept anacronic al pavilioanelor naţionale. Astăzi, ţările sunt conştiente de faptul că nu îşi mai pot limita reprezentarea la prezentarea naţionalităţii şi a marilor realizări locale. În schimb, acestea incită curatori internaţionali şi artişti străini, prezintă artişti şi mişcări artistice consacrate, pentru a extinde tema discuţiei. Pe scurt, pavilioanele au asimilat raţionamentul expoziţiei internaţionale. Poate că în această situaţie se poate spune că principiul de bază al expoziţiei centrale este cel care îmbătrâneşte şi trebuie să fie reconsiderat.

2 De data aceasta, nu am văzut foarte mult din ce era în afara Giardini, dar senzaţia mea a fost că toate pavilioanele din Europa de Est s-au prezentat extrem de bine şi au fost mai mult decât generoase în ilustrarea precisă a contextului istoric care a definit dezvoltarea lor. Dar mi-ar fi greu să aleg unul dintre acestea, pentru că aş fi foarte subiectivă în ceea ce priveşte Pavilionul României. Cred că aici curatorii au avut o intuiţie foarte bună în a alege artiştii cu care au lucrat şi în a prezenta nu doar perspectiva istorică, ci şi un fel de tensiune de fond între lucrări şi contextele istorice definitorii pentru aceste lucrări.

3 Cred că reprezintă un element foarte important al tendinţei generale de emancipare a scenelor artistice est-europene, în sensul că nu îşi mai doresc să fie privite drept ceva exotic. Regândirea trecutului este importantă în construirea propriei istorii, dintr-o perspectivă proprie. Oferă tuturor celor dinafară posibilitatea de a înţelege mai bine contextul şi face ca discuţia să se poarte de la egal la egal. Alegerea artiştilor, în special, a fost foarte fericită. Fiecare dintre ei poate fi considerat ca reprezentând una dintre trăsăturile specifice pentru arta est-europeană, fiecare păstrând în acelaşi timp o poziţie artistică cu adevărat singulară şi radicală. Depăşesc aceste trăsături „specifice" la un mod care se reflectă nu doar în lucrări bune, ci şi în faptul că ne determină să regândim tot ceea ce credem că ştim despre arta est-europeană.

4 Dacă citim textul cu atenţie, nu pare să sugereze că lucrarea este chiar despre relaţiile de putere dintre artişti şi curatori, ci mi se pare că expune dileme artistice şi că pune sub semnul întrebării condiţiile din lumea artei în general. De asemenea, complexitatea expoziţiei nu poate fi redusă doar la această intervenţie. Deşi are cu siguranţă un aport semnificativ, nu anulează celelalte lucrări din expoziţie. Dacă privim arta ca pe spaţiul unor tensiuni nereconciliate sau chiar ireconciliabile, atunci conflictul se manifestă până la urmă şi în formatul expoziţiei ca reprezentare. Atât curatorii, cât şi artiştii au fost foarte inspiraţi în crearea condiţiilor pentru regândirea acestei situaţii „reprezentative". Nu am nicio îndoială că, în viitor, acest pavilion va fi apreciat pentru meritele sale „istorice" şi, de fapt, asta înseamnă „a performa istoria".

Dessislava Dimova trăieşte la Bruxelles, este scriitoare şi curatoare

Cătălin Gheorghe: Noile iluminări ale pavilioanelor

1 Este adevărat, dar şi firesc, că unele pavilioane naţionale (unele chiar internaţionalizate) au avut un impact mai sugestiv datorită facilitării controlului conceptual şi a condiţiilor de instalare a lucrărilor în expoziţie. Expoziţia centrală e un amestec de poziţii şi medii în jurul unui concept care nu poate satisface toate gusturile şi viziunile despre artă. O expoziţie gândită şi executată în spaţiul unui pavilion naţional poate fi mai convingător apreciată sau dezavuată.
Au câştigat în vizibilitate pavilioanele care au marşat pe instalaţiile teatrale şi imersive, dar şi susţinute de criticalitate. Germanii au jucat tare şi au impresionat. Scenografia mediană atmosferică a de-localizat spaţiul, transgresându-l într-o experienţă a mistificării. Englezii au mers la rândul lor pe deconstrucţie şi translocalizare, în spiritul culminant al psiho-geografiilor post-situaţioniste. Alte pavilioane au ales teme politice laborios tratate vizual, participativ sau performativ. Pavilionul spaniol a elaborat o filosofie a inadecvării marginalităţii, pavilionul danez a analizat situaţii ale libertăţii cuvântului, pavilionul elveţian a metaforizat experienţa rezistenţei, iar cel polonez a încercat să imagineze reversibilitatea istoriei.
Tema expoziţiei mari ar fi putut facilita o mai elabo-

rată conştiinciozitate politică, însă a preferat să păstreze cu precauţie obiceiurile vechilor expoziţii şi a pierdut în detrimentul noilor iluminări ale pavilioanelor.

2 Distincţia Est-Vest în Europa a rămas acum mai curând una economică, ceea ce evident influenţează producţia artistică şi calitatea infrastructurii organizării unui eveniment de artă, chiar şi într-un context internaţional. În acord cu fazele de auto-critică ale modernităţii, producţia majoritară de artă în Estul Europei a fost mereu afiliată mediilor şi genurilor artistice specifice Vestului. Problemele identitare au rămas marginale şi relative la cunoaşterea şi puterea de contextualizare politică cu care operau artiştii.
Nu am reuşit să vizitez toate pavilioanele ţărilor est-europene, însă dintre cele pe care le-am putut vedea am rămas cu părerea că majoritatea au încercat să găsească soluţii la o oarecare traumă de estetică a expoziţiilor (în sensul unei oarecare aspiraţii de racordare la estetica expoziţiilor occidentale). De pildă, Pavilionul Ungariei a făcut tot posibilul să arate bine, să conformeze corect estetica instalaţiei la conceptul întrebuinţat. La rândul său, Pavilionul Serbiei, deşi a propus un discurs destul de cunoscut (chiar al unei personalităţi artistice de prestanţă patriarhală), a căutat estetica impecabilă a compoziţiei în spaţiu. În fine, Pavilionul Croaţiei (faţă de care m-am comportat în răspăr cu supralicitarea politicii atenţiei, oricât de mult contau curatorii) a încercat să împace două geo-tipuri de instalare estetică.

3 Nu corelez cazul României cu o reacţie la relativizarea tensiunii dintre un discurs cu caracter naţional şi ideologia globalizării, respectiv a canonizării moderniste a artei. Atât conceptul de „Performare a istoriei", cât şi lucrările de exemplificare fac parte dintr-un patrimoniu auto-generat specific intenţiilor de resetare a revoluţiilor avangardiste în contextul noilor dinamici politice configurate în Europa, după conflictul politico-militar mondial din a doua jumătate a secolului trecut. Metaforele performate în lucrările de artă par a fi abstractizate „for dummies" în titlul expoziţiei. Aparenţele sunt însă salvate de catalogul editat în colaborare cu *IDEA artă+societate*, în care textele teoretice construiesc o altă arhitectură a înţelegerii decât cea pe care o lasă de experimentat relaţionarea lucrărilor în spaţiu. Nu sunt amortizate disocierile între ce ştim noi în România despre contextul vieţii şi operei lui Ion Grigorescu, ce ştie cititorul antologiilor de texte în care se vorbeşte despre artistul român şi ce poate surmonta la faţa locului publicul unei bienale. De cealaltă parte, lucrările celor două artiste se contrapun, şi chiar se dispun în cadre de referinţă diferite, ca forme de reflecţie la simboluri cvasi-universale ale luptei sociale, dar şi la poziţii retorice faţă de schizo-sistemul actual, de criză, al artei. Relaţionarea inconsistentă între discursul de frondă al duo-ului Anetta Mona Chişa-Lucia Tkácová şi arheologia de sine a lui Ion Grigorescu nu poate ridica proiectul expoziţional la nivelul unei analize coerent gestionate asupra valorii critice a răspunsului identitar est-european la fenomenul post-comunist al auto-globalizării culturale. Cu mai puţin exces de atacat teme moderniste atât de psihanalizabile şi deconstructiviste, expoziţia de la Pavilionul României ar fi putut eşua mai bine.

4 Cu privire la calitatea expoziţiei (incluzând şi gestul de frondă al artiştilor), am păreri contradictorii. De pe poziţia de curator, înţeleg efortul conceperii şi executării proiectului unei expoziţii într-un mediu incert al receptărilor atât de diverse, ceea ce presupune şi o apreciere *a priori* a muncii. De pe poziţia de critic, însă, am găsit expoziţia oarecum neconvingătoare în prestaţia ei. Conceptul e instabil în articularea celor două retorici artistice, iar punerea lui în practică e prea elementară. Era firesc să apară un clivaj între curatori şi artişti, însă încercarea lui de semnalare nu aş putea să o încadrez într-un gest artistic reuşit. Mai curând, tind să apreciez răspunsul echilibrat şi raţional al curatorilor după eveniment.
Se poate spune că gestul artistic intervenţionist a fost unul în ton cu istoria comportamentului artistic (de sfidare a normelor şi reconsiderare a sistemelor) al Anettei Mona Chişa şi Lucia Tkácová, susţinut de această dată şi de nemulţumirea lui Ion Grigorescu, însă rezolvarea declarativă (specifică tradiţiei „turnurii limbajului" şi „criticii instituţionale") am văzut-o ca o citire cu voce tare a instrucţiunilor de utilizare a unui aparat de fotografiat în locul realizării unei fotografii care să dezvăluie o situaţie.
Nu contează aici calitatea semiotică a textului, care critică relaţia incertă dintre o anumită lume a curatorilor şi pune în evidenţă fapta „de sinceritate" a artiştilor, ci importantă e, într-adevăr, acţiunea „surpriză" faţă de care se aştepta un alt efect decât cel rezultat firesc într-o lume în care arta nu mai este din nou, dar mai de demult, doar text.
Mulţumesc Institutului Român de Cultură şi Cercetare Umanistică de la Veneţia pentru sprijinul acordat în vizitarea Bienalei de la Veneţia.

Cătălin Gheorghe este curator, critic de artă, teoretician şi editor, lector doctor al Universităţii de Arte „George Enescu" Iaşi, coordonator al platformei Vector – studio de practici şi dezbateri artistice

Erwin Kessler: Categoria estetică actuală este actualitatea

1 Unele pavilioane naţionale au fost mult mai bune decât expoziţia ILLUMI*nazioni*. Nici nu era greu. Expoziţia lui Bice Curiger este foarte proastă, atât conceptual, cât şi valoric, estetic. Pe de altă parte, nu cred că ar fi vorba despre un reviriment, despre o focalizare deosebită, conştientă şi concertată pe pavilioanele naţionale. Nu cred în asemenea tendinţe oculte. Conjunctura a făcut ca Thomas Hirschhorn să realizeze o operă remarcabilă în pavilionul elveţian, Mike Nelson să se întreacă pe sine în pavilionul britanic, în timp ce montajul Schlingensief, din Pavilionul Germaniei, s-a dovedit, deşi discutabil din multe puncte de vedere, extrem de percutant. Şi au mai fost şi alte pavilioane interesante, cel austriac sau cel belgian de pildă, subtile, echivoce, dar memorabile. E doar o întâmplare fericită, nu înseamnă că în 2013 ar trebui să ne aşteptăm la o Bienală în care să primeze pavilioanele naţionale (la bienala din 2007, al cărei curator a fost Robert Storr, expoziţia centrală a fost de departe mai bună decât pavilioanele naţionale). Dar pot să trag o concluzie din succesul pavilioanelor naţionale, anume că toată demagogia globalistă a artiştilor internaţionali care sunt, pasămite, trădaţi şi prost-serviţi de prezentarea în pavilioanele naţionale, nu este altceva decât o ipocrizie de piaţă. În realitate, în spatele globalizării stau mereu interese naţionale foarte ferme. Dorinţa de a expune în pavilionul naţional artişti importanţi şi reprezentativi este firească, iar pentru asta (sau tocmai din această pricină) se trece peste nevralgii acute: de aceea Elveţia îl expune pe Hirschhorn, artist critic, tipic internaţional, care are însă Elveţia pe suflet, şi care a prilejuit un scandal naţional nu cu mulţi ani în urmă, din pricina sa multe din fondurile elveţiene pentru arte vizuale fiind atunci diminuate. La fel, Schlingensief este un artist care a murit cu Germania de gât, un artist extrem de implicat în mentalitatea culturală şi socială a ţării sale. Arta fără frontiere, cu probleme globale, care-i stau artistului în minte şi nu în inimă, este arta cea mai convenţională a stilului internaţional corporatist. E arta expusă de Bice Curiger.

2 Nu pot să spun că pavilioanele ţărilor est-europene m-au atras din cale-afară. Erau simptomatice pavilioanele Poloniei şi Serbiei, ambele preocupate de identitate, autoritate, con-

testare, subversiune. Vesele şi rele totodată. Nu cred însă că ele ar contribui efectiv la relansarea relaţiilor identitare. Ambele luau explicit ca reper Uniunea Europeană, ca pe un fel de for superior, uşor ridicol, dar oricum incontestabil. Problemele de identitate (istorie, traumă, transgresiune) par a fi puse definitiv (chiar dacă batjocoritor) într-un „context" deja acceptat. Singura „relansare" a relaţiilor se dovedeşte, finalmente, acceptarea diktatului suprastatal al unei autorităţi difuze (un fel de bunicuţă penibilă, dar care ţine, totuşi, cheile normalităţii). Or, atunci când accepţi un reper major al dezbaterilor, un ţarc al subversiunii, înseamnă că totul este pur decorativ, că exerciţiile alternative sunt doar scolastice, că provocarea este doar diversiune. Ceea ce, în parte, e bine. Atunci când arta ar fi doar un travesti pentru revizuiri reale ale statutului (identitar, statal, etnic), atunci ea ar fi chiar un instrument politic. Distanţarea face ca arta să fie, e drept, ineficace. Dar eficacitatea o face nedorită, o transformă în pură propagandă.

3 La ora actuală, artiştii care contează trag din toate poziţiile, nu mai sunt fixaţi pe modernitate, postmodernitate sau antimodernitate. Categoria estetică actuală este actualitatea (indiferent ce conţine ea), nu modernitatea. Canonul modernităţii nu prea mai preocupă pe nimeni acum, la peste 20 de ani de la re- şi răs- discutarea lui. L-a scos cineva pe Derain din el sau pe de Chirico?! Rediscutarea este o simplă manevră de piaţă prin care nume relativ noi sau mai puţin circulate sunt introduse alături de cele consacrate. E simplu: modernitatea şi avangarda reprezintă o serie restrânsă de nume care contează. Mai puţin de trei duzini. Iar creaţia acestora, cu câteva excepţii inflaţioniste (Picasso), este restrânsă sau foarte restrânsă. Cei mai mulţi au fost artişti care n-au trăit mult şi au creat puţin. Dar piaţa actuală de artă este o afacere de o mie de ori mai mare decât era în acea perioadă! Cererea duduie. Ca atare, oferta se extinde. Se adaugă nume, opere, repere, se fac legături, trucaje, montaje. E normal. Amatorii de artă vor să fie părtaşi la descoperiri, la nou, la epocal, chiar dacă nu rareori e vorba despre contrafacere. Uneori se întâmplă ca printre cei „redescoperiţi" să fie artişti remarcabili. Acesta se presupune acum că ar fi cazul unora dintre artiştii din Est, unde se crede (se aşteaptă, şi, de atâta aşteptare, uneori se şi inventează) că, până târziu în anii '70, au fost activi artişti legaţi de cea mai bună perioadă a artei din această zonă, perioada interbelică. Aceştia au automat un pedigree cultural superior. După 1989, Occidentul a fost alimentat de o pleiadă de artişti din Est, cei mai mulţi tineri, care au oferit Vestului ceea ce Vestul avea el însuşi atunci: artă alternativă, neo-conceptualistă, politică, socială. Estul i-a vorbit Vestului pe limba sa. Dar i-a spus o poveste de adormit copiii. S-a văzut apoi că artiştii estici respectivi erau pragmatici, ţineau doar să penetreze rândurile strânse ale elitei artistice occidentale. Urmele lor în arta mondială sunt slabe şi neconvingătoare artistic. Ca atare, îndeosebi în ultimii ani, a apărut şi s-a răspândit această convingere (sau mit), că în Est trebuie forat mai adânc, către generaţiile mature, pentru a găsi adevăraţii artişti – „fosile vii", buni de pus pe piaţă prin integrarea în canonul (neo)avangardist. Printre artiştii de acest fel a fost recuperat şi Ion Grigorescu. Numai că Ion Grigorescu este un caz extrem de complex. El este nu doar cel mai semnificativ neo-avangardist din România anilor '60-'70, ci şi unul dintre corifeii direcţiei spiritualiste, neo-ortodoxiste, din arta noastră. Expunerea lui în cadraj pur neo-avangardist, istoricist, este rezultatul unui proces de sugrumare a actualităţii sale spiritualist-conceptualiste (formula sa aparte de neo-ortodoxism alternativ) de către memoria neo-avangardistă ghidată de presiunea pieţei. Închiderea lui Ion Grigorescu în sertare înguste (iar canonul modernismului, chiar dacă este vizat şi adorat de mulţi jucători de pe scena artei, este doar un reper – nu un ţel –, peste care putem şi trebuie să privim) este dăunătoare, chiar dacă este făcută cu intenţia promovării şi valorificării unui artist remarcabil. Această promovare restrictivă este totodată un act de cenzură.

4 Intervenţia respectivă a fost un gest eminamente comercial al cuplului feminin care a fost adosat în mod aberant (dar interesat) lui Ion Grigorescu în Pavilionul României. Nu disting în acest gest nici cea mai mică urmă de autenticitate, de critică sau de poziţionare radicală: gestul nu are nimic de a face cu tema pe care o evocă. A fost o simplă manevră de PR menită să scoată din anonimatul magmei neo-conceptualiste internaţionale două fantoşe ce îmi evocă lumea *showbiz*-ului *pop-rock*, unde apar mereu trupe (mai ales de două fete) care, instrumentate de un producător hârşit şi de o casă de discuri fără scrupule, scot un hit de-o vară, fac un videoclip mai provocator, aruncă prin tabloide un scandal (sexual, curatorial, nu contează), iar apoi se aşază la coada lanţului trofic al divertismentului, aşteptând să încaseze cecuri, contracte, contacte. Faptul că Ion Grigorescu a fost târât în această poveste este regretabil şi este o dovadă a spiritului aventurier în care a fost concepută şi realizată participarea naţională la Bienala de la Veneţia.

Erwin Kessler este istoric, critic de artă şi curator

Anca Mihuleţ: România încearcă...

1 Eu nu pot interpreta fenomenul pavilioanelor naţionale de la ediţia din acest an a Bienalei ca pe un reviriment al unei identităţi culturale naţionale. Aş afirma mai degrabă că lumea artei admite că ne apropiem de sfârşitul procesului de globalizare, şi acceptă trecerea într-o altă sferă conceptuală şi de percepţie a artei, axată pe individ, pe identitatea acestuia şi pe problemele reale. Universul individual şi problemele imediate sunt generate de contextul geografic, de aspiraţiile politice şi sociale, de influenţele exterioare, de o anumită specificitate şi originalitate care nu sunt neapărat elemente naţionale; poate fi chiar periculos să le încadrăm într-o categorie atât de strictă şi de neofertantă. Ca atare, din punctul meu de vedere, Bienala de la Veneţia din acest an a reunit o serie de poziţii distincte puternice care se pot confunda fizic cu pavilioanele naţionale, însă spaţiul de gândire şi de percepţie vizuală este mult mai vast.
Două cazuri interesante în acest sens sunt pavilioanele Poloniei şi Danemarcei. Curatorii pavilionului polonez, Sebastian Cichocki (curatorul-şef al Muzeului de Artă Modernă din Varşovia) şi Galit Eilat (fondatoarea Centrului de Artă Digitală din Holon, Israel) au ales să prezinte o serie de filme ale artistei israelite Yael Bartana (b. 1970) care vorbesc despre activităţile Mişcării Renaşterii Evreieşti din Polonia. Lucrările în sine şi modalitatea de a le arăta pot părea exagerate şi înăbuşitoare, însă întreg mecanismul pătrunde adânc în problematica evreiască din Europa şi Orientul Mijlociu, şi oferă un kit de supravieţuire a evreilor în contemporaneitate. Până la urmă, titlul vorbeşte de la sine: *...and Europe will be stunned* (...şi Europa va fi uimită, n.red.).
În pavilionul danez se desfăşoară expoziţia *Speech Matters*, curator Katerina Gregos (GR), cu o selecţie internaţională de 18 artişti din 12 ţări, din generaţii diferite. Instituţia bienalei este privită ca un cadru de expresie, în care se pot dezbate impactul discursului, libertatea artistică, cu focus pe relaţia cu istoria,

politica, memoria, comunitățile marginale, cenzura sau spațiul public. Este o expoziție deschisă, fără control curatorial sau tiranie a imaginii absolute.

2 Vezi și răspunsul la întrebarea nr.1 – cazul pavilionului polonez.
Instalația din Pavilionul Ungariei, *CRASH – Passive Interview* (CRASH – Interviu pasiv, artist: Hajnal Németh, curator: Gábor Gulyás) depășește tensiunea Estului și încearcă o demonstrație de modernitate care pe alocuri deviază prea mult înspre design, fără însă a încurca demersul conceptual. Momentul producerii unui accident de mașină și *after-math*-ul evenimentului sunt abordate ca rezultat al unei cercetări, astfel încât la sfârșit se poate vorbi despre dialectica accidentului rutier – imaginile filmate într-o fabrică de mașini, confesiunile unui supraviețuitor sau fetișizarea relației șoferului cu mașina sunt fragmente dominate de ironia muzicii de operă experimentală care cucerește spațiul și seduce vizitatorul. Respectarea unor canoane curatoriale, combinată cu obiectele și imaginile existente în spațiu, compun o expoziție tip bloc, finisată, cu un balans ideal între dramă și umor.

3 În planul curatorului general al Bienalei, Bice Curiger, se întâlnește sentimentul vizualității democratice. Lecțiile unuia dintre artiștii ei preferați, Sigmar Polke, sunt aplicate impecabil în gramatica expoziției – această artă este necesară, și minciuna nu poate deveni niciodată adevăr (chiar dacă arta este minciună, iar minciuna este artă). Prezența lui Tintoretto, titlul (ILLUMI*nazioni*), lucrările care sunt susținute de istoriile personale ale artiștilor propun o schimbare de context, o interiorizare a procedurilor și metodelor artistice, o autentificare a produselor artistice, alături de acceptarea frumosului în artă, fără însă a se merge până la absolutizarea senzaților.
Pornind de la cadrul mental descris mai sus, eu privesc participarea României la Bienala de la Veneția ca pe o mișcare strategică în care prezența artei se simte și se acceptă într-un procentaj de până la 40%. Este de fapt o combinație foarte interesantă, și până la urmă deloc condamnabilă, fie că este generată dintr-un complex de inferioritate, fie din nevoia de a juca rolul rățuștei urâte a postcomunismului care așteaptă să crească și să fie descoperită. Lipsa comunicării, a lucrului în atelier sau a unei producții artistice se traduc prin derută și repetiție conceptuală.
Conținutul artistic al neo-avangardelor est-europene este utilizat la maximum pentru a certifica arta ultimilor 20 de ani, nelăsând loc unei dezvoltări reale și libere pentru arta actuală. Susținerea și folosirea necontrolată a trecutului consumă resurse umane și financiare mult mai mari decât o investiție în prezent, curată și fără actori care joacă rol dublu.
În final, răspunsul meu la această întrebare ar fi relativ simplu: România încearcă...

4 Exprimarea unei opinii în acest moment despre întâmplarea menționată mai sus poate fi bazată doar pe speculații și deducții. Neexistând o comunicare oficială din partea artiștilor și a curatorilor, nu se pot trage concluzii constructive. De regulă, în astfel de cazuri, artiștii sunt susținuți în detrimentul curatorilor, în contextul în care curatorii încă își negociază prerogativele profesionale. Dacă este să ne bazăm pe textul scris cu graffiti-spray peste lucrări, se poate pleca de la supoziția că organizatorii (curatorii) au exercitat o presiune și un control mult prea mari asupra artiștilor, iar aceștia din urmă nu au făcut decât să își apere creația printr-un gest extrem. În egală măsură, dacă s-a ajuns aici, înseamnă că limitele relației nu au fost negociate clar de la început, și că protejarea relației artist-curator nu a fost unul dintre obiective. Din exterior, poate părea că fiecare a urmărit un scop precis, iar procesul nu a fost deloc important. O echipă artist-curator bazată doar pe o relație de *give and take* (dă și ia, n.red.) este aproape întotdeauna falimentară.

Anca Mihuleț este curator la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu

Lucia Popa: Occidentul e victima propriului discurs despre modernitate

1 Discursul mediatic de tip generalist sau mai aplicat, din publicațiile de specialitate, insistă anul acesta mai mult pe marginea semnificațiilor politice sau sociale explicite sau latente ale lucrărilor de artă. Însă acest discurs, fie el „corect" sau nu, se înscrie în trendurile din ultimii ani în artă, anume obișnuința de a aborda subiecte din agenda mediatică, în special din zona politică. În orbita acestui „discurs în discurs" intră, probabil, și viziunea unui naționalism radicalizat al pavilioanelor. El este un indicator al „postmodernizării" Bienalei de la Veneția: se face fenomenologia evenimentului, frecvența întrebărilor despre natura și structura Bienalei crește, sunt problematizate raporturi de genul naționalism *versus* globalizare. Este o tensiune care probează o maturizare, dar și anticipează un moment de criză, pe care următorul curator al Bienalei l-ar putea specula original, propunând o nouă transgresiune, dintre acelea din care este compusă istoria artei.

2 Aproape toate pavilioanele țărilor est-europene au expus la a 54-a ediție a Bienalei de la Veneția lucrări ce pot fi citite ca o colonizare simbolică a modernității în varianta vestică. Cum spun astăzi unii filosofi ai istoriei, Occidentul este victima propriului discurs despre modernitate, discurs care, ca toate discursurile, a creat o realitate falacioasă, survenită doar în urma rostirii ei. Pe această priză slabă, în retragere, asupra istoriei, se înfige seducția proiectelor plurale, noi ale Estului. Aceste modernități „secundare" – așa cum pot fi ele văzute din perspectiva Vestului – sau pseudo-modernități din Est, vin cu narațiuni noi, diverse, fragmentate, în locul vechilor și obositor grandioaselor metanarațiuni din Vest. Răcelii de canon și de utopie a Modernității i se opune visceralitatea poveștilor „minore" din Est. Litania mnemonică a pavilioanelor estice – în special cel al Rusiei și cel al Poloniei – este, pe undeva, dincolo de proiect artistic, reflux al nevoii de reașezare identitară istorică. Artista israeliană Yael Bartana a prezentat în Pavilionul Poloniei filme care reiau problema antisemitismului din istoria poloneză, în timp ce, în cazul Pavilionului Rusiei, lucrările lui Andrei Monastîrskii și ale membrilor grupului său din anii '70 probează o istorie alternativă a artei sovietice, mișcări de avangardă care contestau regimul politic și canoanele estetice oficiale. Ambele cazuri de reiterare a trecutului prin recursul la memorie relativizează istoriile dogmatice ale modernității occidentale, dar se distingi bine în peisajul Bienalei printr-un mesaj dublu, estetic și istoric, cu impact puternic.

3 Pavilionul românesc reuneşte un maximum de condiţii ale postmodernismului. Nu propune o viziune unică, ci una stratificată, în care alternează lucrări ale unor artişti de generaţii diferite. Mai mult, dacă Ion Grigorescu s-a „format” sub un regim totalitar, artistele Anetta Mona Chişa şi Lucia Tkáčová au cunoscut mai degrabă condiţiile libertăţii de exprimare ale democraţiei. Ca şi în cazul altor pavilioane, unul dintre artiştii care reprezintă România la Bienală are altă naţionalitate, Lucia Tkáčová fiind născută în Slovacia. Dacă lucrările lui Grigorescu probează o realitate artistică experimentală care, narativ, nu nega cu nimic sistemul politic al timpului, subversivitatea fiind prezentă doar la nivel estetic, dimpotrivă, duo-ul trimite mesaje sociale şi politice frapante. Demersul curatorial este chestionat şi chiar uşor ironizat de gestul subversiv al artiştilor, în ziua vernisajului. Ca orice proiect postmodernist, şi pavilionul românesc înfruntă riscurile inerente sfidării modernităţii – care merge cel mai adesea pe unghiuri tari şi bine lămurite. Tensiunile acestor opoziţii numeroase se împart în pavilion ca într-un cub Rubik, care poate avea sensuri pe „n” planuri. Din păcate, această jonglare cu posibilităţile şi cu extremele ajunge la o inevitabilă „coincidentia oppositorum”, suspectabilă de neutralizare a mesajelor până la aplatizare.

4 Relaţia de putere dintre curator şi artist este una care animă astăzi dosare sau numere speciale întregi dedicate de publicaţiile de artă din întreaga lume. Din păcate, actul subversiv al artiştilor din Pavilionul României se suprapune peste alte dimensiuni problematice ale proiectului general (dacă lucrările duo-ului chiar rezonează potrivit cu stilul lui Grigorescu etc.) şi se pierde oarecum în vag. Impresia de improvizaţie de ultim moment vine în completarea nedumeririlor legate de alte asperităţi. Reacţia curatorilor arată însă că dezbaterea din istoria artei pe marginea rolurilor artist-curator este abia la început. Astfel, curatorii nu au înţeles iniţial gestul artiştilor ca pe un *statement*, ci ca pe o reacţie personală de nemulţumire vizavi de colaborarea în cadrul Bienalei. Efectul uşor ilar arată totuşi că încă lipsesc instrumentele teoretice necesare pentru a dezbate subiectul, fiind în acelaşi timp memorabil în istoria problemei.

Lucia Popa este critic de artă, doctorand la École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Mara Raţiu: Pavilioanele, rezultatul politicilor culturale locale

1 Nu cred că este vorba de un reviriment al pavilioanelor naţionale, ci de o pură coincidenţă: s-a întâmplat ca la această ediţie mai multe pavilioane naţionale să prezinte expoziţii foarte puternice (Elveţia, Germania, Marea Britanie, dar şi Rusia, Japonia sau Coreea) ce au eclipsat expoziţia din Pavilionul Central, curatoriată de Bice Curiger. Să nu uităm că expoziţiile din pavilioanele naţionale sunt rezultatele politicilor culturale din ţările respective şi ale procedurilor de selecţie aferente (nominalizare directă a curatorului/artistului de către o comisie/instituţie coordonatoare sau concurs de proiecte) ce pot duce, în egală măsură, la realizarea de proiecte expoziţionale bune sau proaste.

2 Mărturisesc că nu am văzut toate pavilioanele ţărilor din Estul Europei, fapt ce mă împiedică să dau un răspuns avizat la această întrebare. Cu toate acestea, risc să afirm că nu mi s-a părut ca problematica identităţii artistice a ţărilor est-europene în raport cu canonul occidental să fie dominantă. Nu văd în ce măsură expoziţia din Pavilionul Ungariei, de pildă, ar solicita o promptă rediscutare şi reanalizare a modernităţii vestice, precum nici cea din Pavilionul Poloniei. Cu alte cuvinte, oricât de atractivă şi influentă în spaţiul academic este teoria revizitării/revizuirii canonului modernităţii, ea nu pare a fi, încă, asumată în mod real de cei din lumea artei contemporane, lume ce se ghidează după alte principii şi mecanisme şi care, în mod funciar, are o anumită întârziere faţă de dezbaterile de idei din lumea academică.

3 În continuarea răspunsurilor de la întrebările 1 şi 2, cred, mai degrabă, că demersul propus de expoziţia din Pavilionul României, cel de reevaluare a neo-avangardelor est-europene, este singular, cu excepţia Pavilionului Rusiei, care, însă, nu este la prima „abatere” de acest fel. Din păcate, concordanţa cu dezbaterile teoretice actuale nu constituie şi o garanţie a reuşitei expoziţiei, dar este, în schimb, un fapt meritoriu pentru proiectul românesc.

4 Relaţia dintre artist şi curator este funciarmente una tensionată şi constituie una dintre temele recurente (şi insolvabile) ale lumii artei contemporane. Regula jocului (de până acum) era ca tensiunea cu pricina să primească o punctuală rezolvare în spatele uşilor închise, ceea ce face ca gestul artiştilor implicaţi în pavilionul românesc să pară excepţional. Iar excepţionalul (adică ceea ce se abate de la regulă) va provoca întotdeauna radicale poziţii de pro şi contra. Consecutiv, nu cred că o evaluare corectă a gestului artiştilor, precum şi a impactului său asupra temei relaţiei artist-curator, poate fi făcută acum: vara este încă mult prea fierbinte.

Mara Raţiu este lector doctor în cadrul Departamentului de discipline teoretice şi pedagogice al Universităţii de Artă şi Design Cluj-Napoca

Nicola Trezzi: Bienala aduce din ce în ce mai mult cu un circ

1 Sunt de acord doar parțial. Cu alte cuvinte, cred că anul acesta publicul a simțit într-adevăr că expoziția principală a devenit din ce în ce mai puțin importantă ca rezultat al miriadei de evenimente conexe, expoziții paralele, organizații private care și-au deschis sucursale la Veneția – Pinault, Prada și Sandretto Re Rebaudengo, printre cele mai importante – și nenumăratele petreceri cu vedete și miliardari care se țineau peste tot. Bienala de la Veneția aduce din ce în ce mai mult cu un circ în care expoziția directorului artistic este doar unul din mulțimea de evenimente.
Din câte îmi amintesc eu (prima Bienală de la Veneția pe care am vizitat-o a fost cea din 1999, când aveam 16 ani), aprecierea pavilioanelor naționale, în opoziție cu atitudinea critică față de expoziția principală s-au aflat întotdeauna în dihotomie, mai ales pentru că este întotdeauna mai ușor să critici o expoziție de grup curatoriată, decât o expoziție personală – ceea ce reprezintă formatul celor mai multe dintre pavilioane –, pentru că expoziția curatoriată este o inițiativă multifațetată și, cred eu, un proiect mai dificil, dat fiind că este o practică foarte recentă în curatoriat, aflată încă în căutarea unui limbaj propriu. Întotdeauna există un pavilion care se bucură de aplauze la scenă deschisă. La ultima ediție a fost Ragnar Kjartansson pentru Islanda, iar la această ediție lupta se dă între Yael Bartana pentru Polonia, Melanie Smith pentru Mexic și Markus Schinwald pentru Austria.
Personal, mi-a plăcut cel mai mult modul în care Fia Backström a reprezentat Suedia. Ea a fost singurul artist „în ton" cu expoziția centrală, fără ca măcar să fie inclusă în aceasta. Cu instalația ei, și-a adăugat lucrarea la expoziția centrală, ca o ramură altoită pe un copac. A așezat un mare semn de întrebare lângă noțiuni precum naționalitate, teritoriu și identitate. A ieșit literalmente „în afară", chestionând pavilionul și lansând un dialog cu ceilalți artiști.

2 La început m-am gândit că termenul Europa de Est este unul istoric/temporal. Astăzi se vorbește despre „Europa Centrală", probabil pentru că acele țări trec printr-o nouă perioadă și merită – își doresc – să fie luate în considerare nu doar prin prisma trecutului lor comunist, care oricum a luat forme foarte diferite.
Dar ca să răspund la întrebare, cred că Pavilionul Cehiei și Pavilionul României au fost foarte bune, iar cel despre care am vorbit mai devreme, al artistei israeliene Yael Bartana reprezentând Polonia, a fost un adevărat succes din perspectiva chestiunilor despre care tocmai m-ai întrebat.

3 Mi s-a părut o expoziție bună, dincolo de ce s-a întâmplat. Acestea fiind spuse, preferata mea va fi întotdeauna cea curatoriată de Mihnea Mircan în 2007. Îmi amintesc intervenția lui Victor Man pe fațada pavilionului, iar expunerea interioară era într-adevăr solidă. Toată lumea a spus atunci că este cea mai bună expoziție din toată bienala.

4 Am fost fascinat de acest gest. Faptul că în 2011 mai este loc de „protest" la Bienala de la Veneția îmi spune că, până la urmă, populismul nu este atât de puternic. Sau poate că populismul a atins un nivel atât de complex, încât în interiorul ficțiunii pe care o creează simțim că putem în continuare protesta ca pe vremuri. Personal, nu prea sunt pentru protest; prefer să am un dialog, iar atunci când ceva nu merge – în cazul curatorului pariind pe artist – prefer să manipulez rezultatul pentru a înlătura identitatea care încearcă să mă discrediteze, fără a lăsa identitatea să se exprime măcar. Gestul pe care mi-l descrii mi se pare ca atunci când cineva încearcă să lucreze în lemn cu toporul – fie că vorbim despre un curator care ia decizii fără să discute cu artistul, sau despre un artist care sabotează expoziția ca reacție la opțiunile curatorului. Eu gândesc mai degrabă asemenea carilor de lemn decât asemenea topoarelor.

Nicola Trezzi este editor Flash Art International, *New York City*

Traducerea din limba engleză a textelor scrise de Dessislava Dimova și Nicola Trezzi de **SANDA WATT**

Club Electro Putere Craiova, la Veneţia

interviu de **DARIA GHIU**

Adrian Bojenoiu şi Alexandru Niculescu au înfiinţat în 2009 un centru de artă şi cultură contemporană la Craiova: Club Electro Putere. Un an mai târziu, deschideau la Leipzig, într-un loc cu o mare vizibilitate, Spinnerei, un proiect expoziţional de mari dimensiuni despre scena artistică românească: Romanian Cultural Resolution. *Iar în 2011, au publicat la editura prestigioasă Hatje Cantz catalogul cu acelaşi nume, un manifest cultural al rezoluţiei – o imagine asupra artei contemporane româneşti a ultimilor 20 de ani. Proiectul din cadrul Bienalei de artă de la Veneţia, în Noua Galerie a Institutului Român de Cultură şi Cercetare Umanistică, se axează pe documentarea scenei actuale a artei, iar* statement-*ul este unul clar: Club Electro Putere îşi mută temporar sediul la Veneţia, pentru a atrage atenţia asupra acestei noi instituţii de artă. De aceea, dialogul de faţă analizează întreg procesul de creare a acestui centru şi condiţiile sale de existenţă.*

Daria Ghiu: Aţi pornit foarte energic şi într-un an de zile aţi realizat proiecte de mari dimensiuni pe scena de artă contemporană.

Adrian Bojenoiu: Am deschis Club Electro Putere Craiova în mai 2010, dar proiectul l-am iniţiat cu un an înainte. Ideea era să ne creăm propriul mediu. Majoritatea artiştilor din România duc lipsă de aşa ceva. În afară de cei care şi l-au creat singuri, cum sunt cei de la Cluj sau câţiva la Bucureşti. Un mediu în care poate să aibă loc un schimb. Apoi ne-am întrebat care sunt carenţele pe care să zicem că le-ar avea arta contemporană. De aici, încet-încet, au început să se adune ideile, am problematizat. Am remarcat că nu există o cercetare despre mediul artistic contemporan şi despre evoluţia lui din 1990 şi până în prezent. Însă există indivizi, entităţi care funcţionează şi care au reuşit ceva ce nimeni nu a mai reuşit până acum. Fiecare s-a dezvoltat diferit, nu a existat o reţetă, cum nu a existat nici o şcoală de artă contemporană, curatoriat sau „cum să-ţi faci o galerie", ci mai degrabă vorbim de un ansamblu de imposibilităţi din care fiecare şi-a inventat o ieşire. Acelaşi lucru l-am făcut şi noi.

D.G.: Spuneai că aveaţi nevoie de un mediu, pe care vi l-aţi creat practic. Porneşte totul dintr-un – să spunem – soi de egoism, eşti tu care ai nevoie de un ambient şi ţi-l generezi?

A.B.: Fiecare are nişte probleme pe care încearcă să le rezolve. Trebuie să supravieţuieşti în sensul în care doreşti să supravieţuieşti. Dacă nu vrei cumva să te adaptezi la ceea ce ţi se oferă. Eu am mai avut încercări de a face un centru şi am eşuat din alte motive. Am încercat să fac asta la Bucureşti, să-mi pun în practică ideile, să-mi creez mediul, dar nu m-am putut integra, am fost dezamăgit.

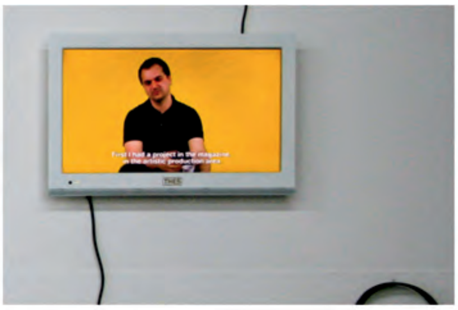
D.G.: Ce avantaje şi dezavantaje îţi oferă Craiova? Privit dinafară, pare un loc pierdut, în care, cultural vorbind, nu se întâmplă nimic. În acelaşi timp, de ce mai degrabă poţi construi ceva într-un loc mai mic decât dacă ai face-o în capitală?

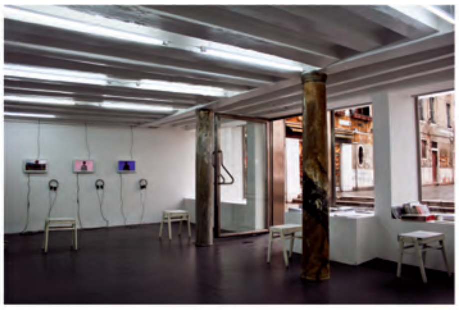
A.B.: Până la urmă, dă o notă de inedit tocmai reversul unei prejudecăţi. Sunt mulţi care consideră un oraş de provincie un loc neimportant în ceea ce priveşte cultura sau arta. Şi că nu are niciun sens să încerci să construieşti ceva acolo. Tocmai asta ni s-a părut cel mai interesant. În condiţiile în care îl vezi făcut, pare *cool*: un centru de artă contemporană, într-un oraş muncitoresc de provincie. Am zis că dacă facem un centru, el trebuie făcut acolo. De la toţi cei cărora le-am povestit ideea noastră am primit un feedback excelent. Asta ne-a ajutat. Apoi am văzut încet-încet că dispare o prejudecată – aceea că într-un oraş mai mic nu se pot face lucruri – şi după ce această prejudecată dispare, totul e şi mai interesant.

D.G.: Cât de greu a fost să vă împământeniţi acolo?

A.B.: A fost foarte uşor. În prezent, sindicatul Uzinei Electroputere este proprietarul Clubului, iar ei au acceptat ca noi să folosim spaţiul. Avem pur şi simplu o înţelegere. Folosind numele Clubului, fiind susţinuţi şi de către uzină, este un interes comun. Noi suntem acolo pentru că nimeni nu a venit cu nicio ofertă de închiriere până acum. Fiind construit pentru evenimente culturale, necesită o investiţie pentru a-l transforma în ceva comercial. Temerea noastră este că în condiţiile în care uzina nu se mai poate susţine, automat sindicatul ar trebui să se dizolve şi clădirea respectivă să se scoată la licitaţie. Dar până la urmă, dacă nu mai putem funcţiona acolo, vom găsi alt spaţiu.

„Am remarcat că nu există o cercetare despre mediul artistic contemporan şi despre evoluţia lui din 1990 şi până în prezent"





Alexandru Niculescu: A fost o conjunctură pozitivă și datorită crizei. Mediul artistic în România a înflorit datorită crizei. Au apărut spații noi și în București, și în alte orașe, semn că investitorii nu s-au mai aventurat, și atunci au venit artiștii și inițiativele culturale.

D.G.: De ce este „Club" Electro Putere? Această denumire ținea de trecutul comunist al locului?

A.N.: A fost o întreagă aventură. Am pornit cu alte nume, ca la un moment dat să ne dăm seama că de fapt cel mai autentic nume era cel al locului, aflat sub nasul nostru.

„Soluția a fost să lucrăm cu tineri, cu cei care au avut o adolescență în comunism"

A.B.: Ca să-l vezi trebuie să-l privești de la distanță.

D.G.: Să vorbim despre Leipzig. Cum ați reușit să creați o expoziție de asemenea proporții – o retrospectivă a ultimilor 20 de ani de artă românească?

A.N.: A venit la un moment dat posibilitatea de a organiza ceva la Spinnerei. Având locul și energia începătorului, am pus lucrurile cap-coadă.

A.B.: Entuziasmul pionieresc.

A.N.: Am crescut odată cu evenimentul, am învățat pe parcurs. La început erau doar două proiecte, apoi a apărut al treilea și, în final, al patrulea.

A.B.: Inițial, am propus proiectul curatorilor Magda Radu și Mihnea Mircan. Apoi ni s-a părut că rămân anumite părți descoperite. Și atunci am făcut și eu un proiect și i-am propus și lui Mihai Pop unul. Lipsea o parte foarte importantă, cea care îi interesează și pe cei din Leipzig, pictura. Și asta putea face și o întâlnire interesantă, pentru că artiștii de la Cluj au găsit o gură de inspirație în școala de la Leipzig.

D.G.: Titlul de *Romanian Cultural Resolution* trimite la această idee de „rezoluție" după douăzeci de ani. Ce se ascunde în spatele rezoluției, cu multiplele sale sensuri, de „hotărâre", „revizuire", „soluție"?

A.B.: Ne-am dat seama că soluția cea mai bună este să lucrăm cu tineri, cu cei care au avut o adolescență în comunism, au încercat să se formeze în ultimii ani, au spus ceva și care acum au ajuns la un oarecare tip de maturitate în ceea ce privește arta contemporană și sunt prezenți pe scenă. Singura posibilitate de a putea construi o viziune asupra artei contemporane a ultimilor ani nu a fost să-i enumeri pe artiști, ci să aduci câțiva curatori care să lucreze cu ei. Să vezi ceea ce vorbesc ei despre ceilalți. Altfel e greșit, devine un catalog precum *100 to Watch*. Puteau fi 200 sau puteau fi 50. În schimb, noi oferim niște discursuri, niște viziuni.

D.G.: Ce înseamnă să ai un asemenea show de amploare într-un loc ca Spinnerei?

A.N.: Spinnerei este una dintre cele mai de succes povești ale artei contemporane internaționale. Pe de-o parte implică piața de artă, care nu e de neglijat, pe de altă parte au creat un stil nou și o școală care a delimitat clar ideea de pictură de alte discipline. În jurul noii școli de pictură de la Leipzig s-a coagulat totul. Această Spinnerei este o fostă fabrică de bumbac, care nu a mai funcționat. Ușor s-a transformat în ateliere, apoi au apărut și galeriile. După aceea, fundații, centre de artă, un cinematograf, un magazin pentru produse de pictură. S-a creat o comunitate. Și în timp a devenit celebră datorită acestei dinamici. La un moment dat, *The Guardian* titra că au venit peste zece mii de vizitatori într-o zi. Am prezentat proiectul *Romanian Cultural Resolution* și acesta a fost acceptat.

D.G.: Care a fost receptarea internațională a expoziției?

A.N.: Au venit peste 17 mii de vizitatori în două zile. A fost nevoie de ceva mai mult timp până când evenimentul să devină cunoscut internațional și asta a fost generat și de catalogul apărut la Hatje Cantz.

„Am vrut să diseminăm ideea existenţei Clubului la scară internaţională"

D.G.: O componentă importantă a proiectului vostru pentru Bienala de artă de la Veneția este tocmai apariția cărții care depășește granițele impuse de expoziția de la Leipzig, dar pornește de acolo. Și o alta – munca de documentare pe care voi ați efectuat-o.

A.B.: Am împărțit întreg proiectul *RCR* în trei dimensiuni: expozițional, pe care l-am realizat la Leipzig și apoi l-am itinerat la Craiova, editorial – catalogul, și documentarea, prezentată la Veneția. Care este prezentul scenei de artă, cine lucrează în continuare. Un document despre ceea ce este, nu despre ceea ce a fost.

D.G.: Cum de a devenit Veneția un obiectiv?

A.N.: Am făcut o cercetare cu artiști români, despre contextul artistic românesc. Iar la Veneția reprezinți o țară. Cadrul Bienalei de la Veneția era cadrul perfect pentru o asemenea documentare. De fapt, am vrut prin acest proiect să mutăm activitatea Clubului Electroputere Craiova pe o perioadă de timp la Veneția, în cadrul Bienalei. Am vrut să punctăm că e timpul unei diseminări a acestei idei, a existenței acestui nou centru de artă, o diseminare la scară internațională. Dar alături de proiectul nostru de documentare, am adus cercetarea altui artist, Ștefan Constantinescu, *The Last Analog Revolution. A Memory Box*, o expoziție realizată în colaborare cu Xandra Popescu. Deci e mult mai complex, e o cercetare care se extinde și care va continua.

A.B.: E o documentare deschisă. Proiectul poate funcționa ca o lucrare în sine. Acolo sunt niște coordonate, e gândit și ca o plimbare. Nu are o definiție.

D.G.: Senzația mea atunci când vizitezi expoziția de la Veneția, când urmărești interviurile pe care le-ați realizat, este că asiști cu adevărat la scena de artă contemporană locală. Artiștii au opinii foarte diferite despre „ce e arta" și ai impresia unui *puzzle* foarte divers.

A.B.: Interviurile se scurtcircuitează unele pe altele, unele merg într-o direcție, altele în direcții total diferite. Acest video al interviurilor cu artiști și curatori români (printre ei, Dan Perjovschi, Gili Mocanu, Ciprian Mureșan, Magda Radu, Ioana Nemeș) pune probleme legate de artă, se întreabă despre funcția artei, care au fost mecanismele ei, de ce ceea ce fac se numește artă, cine mai vorbește despre artă. Nouă ni s-a părut important să ne întrebăm care mai e relația cu arta, nu cu socialul, nu cu politicul. De aceea am și intitulat această serie de interviuri *Portret cu mâini*, o temă clasică în istoria artei. Important este asta: cum te mai raportezi la artă? Ce o mai face să fie artă?

D.G.: În expoziția de la Veneția există și o descriere a Clubului. Cum ați defini voi acest proces de reapropriere a Clubului?

A.B.: Practic, noi am reluat de unde s-a oprit activitatea acestuia. Când a fost construit în 1970, a funcționat ca un centru de cultură. Și a făcut-o chiar foarte bine, acoperea toate ariile culturale, inclusiv cinematografie. Era și cerc de scriitori. După '90, a mai funcționat încă cinci ani, dintr-o inerție. Era frecventat, lumea venea, se dădeau filme. Până în 1996, când a fost ultimul Festival de Satiră și Umor. Și apoi, încet-încet, a decăzut, și-a pierdut importanța pe care o avea de centru de cultură sau de formare și s-a transformat în club de biliard, bar de noapte, sală de fitness. E interesantă toată evoluția centrului. Poți face o cercetare pornind de la el: cum a evoluat cultura în România în ultimii 20 de ani.

A.N.: E chiar un proiect viitor al nostru. E vorba de o cercetare a anilor '90, pornind și de la transformările dramatice pe care le-a suferit acest edificiu.

A.B.: Știi ce e interesant? în arta contemporană românească au fost mulți care s-au folosit de ceea ce a fost comunismul sau de rămășițele lui, dar aproape nimeni nu a făcut ceva constructiv cu rămășițele lui. Același lucru s-a întâmplat și cu Clubul, nimeni nu l-a luat drept ceea ce era de fapt.

A.N.: ...un club comunist, cu arhitectură modernistă comunistă. Pe care noi am decis să-l punem în valoare. Primul articol serios despre noi a fost în revista *Arhitectura*, semnat de Ștefan Ghenciulescu. El a scris despre club, despre poziția lui, despre arhitectura lui, despre faptul că noi nu luăm un spațiu industrial pe care îl transformăm într-un centru de artă contemporană, ci luăm un loc existent, pe care îl repunem pe picioare așa cum e el, îi redăm destinația culturală.

D.G.: Care a fost receptarea proiectului vostru la Veneția până acum? Și dincolo de această schimbare temporară a sediului în cadrul Bienalei de la Veneția, cum e primit proiectul vostru craiovean?

A.B.: Când am mers la bienală, am știut că nu ne putem adresa marelui public consumator de artă. De altfel, noi nu prezentăm un show în adevăratul sens al cuvântului. E un spațiu în care intră doar cei care știu că suntem acolo, ne adresăm celor interesați de arta din Est. În ceea ce privește Craiova, orașul nu îți oferă multe din punct de vedere cultural. Teatrul nu mai are anvergura de altădată. În 1990, teatrul din Craiova era unul dintre cele mai puternice din Europa, am copilărit cu piesele lui Purcărete, la piese se stătea în picioare. Oamenii sunt interesați, au nevoie de cultură, mai ales acum când nu ai alternativă. Acum, la teatru se montează piese de revistă, care nu îți pun nicio problemă, iar în holul teatrului se face un târg de haine.

A.N.: Publicul de atunci l-am activat noi acum. Tot timpul vor exista oameni interesați, publicul nu trebuie subestimat. Oamenii care se călcau pe picioare la piesele de atunci nu au dispărut.

D.G.: Care sunt planurile voastre în toamna lui 2011?

A.N.: Avem această problemă a sustenabilității. Am crescut foarte rapid, în timp record. Dar asta are și dezavantaje. Prea repede pentru ca oamenii să își dea seama. Încă nu se leagă colaborări cu instituții. Trebuie să ne susținem proiectele. Până acum am fost ajutați de Institutul Cultural Român, dar în viitor trebuie să facem aplicații. Să activăm autoritățile locale și acolo lucrurile sunt mai complicate. Scena artistică din Craiova nu e foarte activă. Dar există personalități consecvente. Sunt artiști foarte vii, fără să fi avut o expunere internațională. Unul dintre ei este Mihail Trifan, un artist total necunoscut, dar cu o forță creatoare și o prospețime în tot ce face, uimitoare. Suntem interesați să punem în valoare artiști care au ceva de spus și pregătim o expoziție cu Mihail Trifan. Iar în luna octombrie, avem o săptămână *full* cu Dan și Lia Perjovschi. Perjo va desena fațada Clubului, iar amândoi vor susține un workshop maraton.

În 2010, când noi am realizat *Romanian Cultural Resolution*, s-a rezolvat şi problema morţii lui Ceauşescu. Andrei Ujică a făcut *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu* –, iar Alexandru Solomon, din nou, l-a făcut protagonist pe Ceauşescu, care vine să viziteze România contemporană." (Adrian Bojenoiu)

„Pavilionul e al vostru!"

discuţie

ALEXANDRU DAMIAN despre statutul Pavilionului Român la Bienala de la Veneţia

În 2009 şi 2010, Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică Veneţia a întreprins demersuri susţinute pentru reglementarea statutului Pavilionului României la Bienala de la Veneţia. V-aţi implicat direct în acest proces. În noiembrie 2010, Pavilionul României a fost dat în administrarea Ministerului Afacerilor Externe. De ce a fost importantă această reglementare? Ce însemna până în 2010 statut neclar al Pavilionului (o clădire de patrimoniu, a nimănui)?

Demersurile pentru reglementarea statutului Pavilionului României de la Veneţia le-am început, alături de colegii mei de la Institutul Român de Cultură şi Cercetare Umanistică de la Veneţia, încă din 2007. Cu toate acestea, pot spune că momentul în care am descoperit situaţia reală a clădirii a fost abia în 2009.
După construirea Pavilionului în anii '40 (la iniţiativa istoricului Nicolae Iorga), şi după utilizarea acestuia doar de câteva ori până la suspendarea ediţiilor Bienalei odată cu agravarea conflictului mondial, iar mai apoi din pricina faptului că noul stat român nu mai era interesat de a fi reprezentat în Occident (la fel cum abandonase şi *Casa Romana* din Veneţia), chestiunea Pavilionului a început să fie tot mai încurcată. Tocmai din acest motiv, ori de câte ori am solicitat Fundaţiei Bienalei să primim un document care să ateste faptul că Pavilionul aparţine României, ni se răspundea simplu: *Pavilionul este al vostru!* În fapt, în actele de cadastru ale clădirii (care a fost ultimul document pe care am reuşit să îl identific şi cu ajutorul căruia a putut fi preluată clădirea în administrarea MAE şi totodată, în reglementarea statutului), apărea doar că Pavilionul aparţine Statului român fără să existe vreo instituţie de referinţă.
Pentru a explica mai bine ce însemna acest lucru, situaţia era următoarea: simpla factură de curent a clădirii Pavilionului era expediată la Institutul nostru, adresată Ambasadei de la Roma, iar noi o plăteam crezând că administratorul clădirii este Ministerul Culturii, care la un moment dat ar fi trebuit să returneze aceste sume Ministerului de Externe – lucru ce nu fusese vreodată reglementat.
Cu toate eforturile făcute de către Ministerul Culturii pentru a menţine funcţională clădirea acordând sume mai mari de bani pentru proiecte şi solicitând autorilor să se ocupe şi de renovarea clădirii, starea acesteia se deteriora tot mai mult, mai ales în condiţiile în care erau necesare câteva investiţii majore, care au fost făcute de-abia în 2011. O altă problemă care urmează a fi rezolvată – din cauza limitărilor de buget pe care le-am avut în acest an – este situaţia terenului pe care este construit Pavilionul. Dacă întreaga construcţie aparţine României fără dar şi poate, terenul aparţine Primăriei Veneţiei. De la construirea Pavilionului, sau oricum după cel de-al Doilea Război Mondial, nu s-a mai ocupat nimeni de plata chiriei pentru teren (cu toate că simbolică) pe care Primăria o solicită.

Ce s-a schimbat odată cu această clarificare de statut? Ce s-a întâmplat în Pavilion după noiembrie 2010?

În primul rând, după intrarea în vigoare a „Hotărârii de Guvern nr. 1094 din 3.11.2010 pentru aprobarea înscrierii în inventarul centralizat al bunurilor din domeniul public al statului şi darea în administrarea Ministerului Afacerilor Externe a unui imobil – Pavilionul României din Giardini della Biennale din Veneţia (Italia)", avem posibilitatea să facem toate plăţile legale care se referă la menţinerea stării de funcţionare în bune condiţii a Pavilionului. De exemplu, în ultimii 5 ani, la fiecare ediţie a Bienalei, fie ea de Artă sau de Arhitectură, am avut constant probleme cu sistemul electric din clădire, care nu respecta normele italiene de funcţionare. Toţi cei care au participat la ediţiile anterioare ale Bienalei au putut observa starea deplorabilă în care se afla Pavilionul: infiltraţii de apă etc. Dacă vorbim despre sumele investite anul acesta de cele trei instituţii implicate, Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional a finanţat participarea naţională din Pavilion cu circa 160 000 euro, Institutul Cultural Român participarea din Noua Galerie a IRCCU Veneţia cu cca. 30 000 euro, iar Ministerul Afacerilor Externe cu cca. 83 000 euro la renovarea pavilionului (reţeaua electrică, schimbarea luminatorului şi hidroizolaţia, plus o minimă intervenţie în interior). Nu am avut bani pentru o renovare corespunzătoare a faţadelor, pentru instalarea unei rampe destinate persoanelor cu handicap sau alte investiţii necesare, cum ar fi fost înlocuirea câtorva trepte care au fost doar reparate.

deasupra:
Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová
80:20, *2011*
White painted text on the façade of the Romanian Pavilion
Dimensions variable
Courtesy the artists and Christine König Gallery Vienna
Photo: Roman Mensing / artdoc.de

Ce mai trebuie schimbat în Pavilion? Care consideraţi că mai sunt obstacolele pentru o funcţionare bună a Pavilionului?

Cu siguranţă îmbunătăţiri pot exista constant şi nu cred ca există formule fixe prin care toate mecanismele să funcţioneze perfect. Pot spune totuşi că la acest moment avem în sfârşit o instituţie legală care acordă fonduri pentru Pavilionul nostru. Trebuie să mai spun că fără eforturile colegilor din Ministerul de Externe nu am fi reuşit să avem această renovare în cursul lui 2011. Totul a decurs foarte repede şi eficient. Toată lumea a înţeles că reprezentarea naţională în astfel de manifestări trebuie făcută cât mai bine şi că eforturile în acest sens sunt întotdeauna binevenite.

În urma negocierilor între MAE, MCPN şi ICR, la Bienala de la Veneţia suntem prezenţi cu două proiecte, unul în Pavilion, cel de-al doilea în Noua Galerie a ICR. Cum a contribuit acest al doilea proiect la mai buna vizibilitate a României? Concret, cum au fost aceste luni? E un proiect căutat/vizitat?

Negocierile între cele trei instituţii au început încă din 2009, iar până acum am organizat două proiecte naţionale, primul în ediţia 2010 a Bienalei de Arhitectură. După aceşti doi ani în care am organizat cele două participări cred că – la nivel de instituţii – cel mai bine va fi să ne concentrăm forţele (atât logistice, cât şi financiare) în direcţia unei singure participări. Spun asta pentru că, faţă de alte state care participă la Bienală, avem bugete foarte scăzute, astfel că o asemenea concentrare de forţe nu are cum să fie decât benefică. Cu toate acestea, tot în cadrul negocierilor dintre instituţii, am definitivat şi modalităţile de formare ale juriului care alege câştigătorii sau implicaţiile financiare, de personal, logistice etc. ale fiecărei părţi din proiect.
Ca să răspund întrebării, cu siguranţă cel de-al doilea proiect este benefic prezenţei româneşti la Veneţia. Noua Galerie se află pe unul dintre drumurile principale ale Veneţiei, iar faptul că aceasta este vizibilă şi accesibilă în oraş aduce un aport considerabil prezenţei noastre la Veneţia. Pot spune că spaţiul este căutat şi vizitat, iar publicul se poate documenta aici despre arta contemporană românească graţie proiectului *Romanian Cultural Resolution – documentary* organizat de Centrul pentru artă contemporană Club Electro Putere. Pe 1 septembrie, a fost inaugurată şi ultima parte a proiectului, intitulată „Ultima Revoluţie analogică, o cutie a memoriei", care îi vede implicaţi pe artişti precum Ştefan Constantinescu, Peter Forgacs, Zuzanna Janin, Via Lewandowski, Karen Mirza şi Brad Butler, Liliana Moro, Deimantas Narkevicius, Yves Netzhammer. Această expoziţie a adus o altă valenţă proiectului documentar care a funcţionat până acum.

Alexandru Damian este vicecomisar al României la Bienala de Artă / Arhitectură de la Veneţia

a consemnat **DARIA GHIU**

Veneţia *wild card*

text de **DAN PERJOVSCHI**

Pavilionul de la Veneţia este singura bienală unde artiştii români sunt calificaţi din oficiu indiferent de calitate. Despre alte bienale nu vorbim, pentru că nu au pavilioane naţionale.
În selecţia internaţională a Bienalei de la Veneţia, în 20 de ani, au participat 3 sau 4 artişti din România.
Artiştii români nu prea sunt selectaţi la bienale (vorbesc de cele cunoscute şi nu de simulacrele care se fac la toate colţurile palatelor de la şosea) sau în muzee de artă relevante (şi nu în alea din parlament) fie pentru că nu au proiecte relevante politic, social şi critic, nu au amplitudine sau pur şi simplu nu sunt în network.
În schimb, artiştii români sunt prezenţi în târguri de artă şi în galerii comerciale.

Cu toate că nici bienalele şi nici muzeele nu mai sunt ce-au fost. Asta ar trebui să ne dea de gândit.

Pozitiv:
a) avem un pavilion (Bulgaria n-are, alţii n-au, dar închiriază şi trebuie să mergi la mama dracului să-i vezi, cu o frustrare care modifică negativ aşteptările),
b) se face concurs de proiecte (rămân un avocat al acestei proceduri şi refuz formula cu artistul sau curatorul numit, de cine? de ce?),
c) acum există un buget rezonabil (chiar dacă vine cu ţârâita),
d) de 10 ani se expune artă contemporană şi nu ceva care place preafericitului Daniel. Bravo!
e) prin includerea artiştilor şi curatorilor cetăţeni străini de origine română şi chiar a artiştilor străini, România a devenit mult mai mare şi mai bogată. Este un trend bun şi trebuie păstrat.

Negativ:
a) Comisiile şi curatorii se sperie, propun şi aleg grupuri, deşi e evident că pavilioanele naţionale sunt pentru proiecte individuale. În ritmul ăsta, ţinând cont că avem şi un al doilea pavilion, despre care o să vorbesc mai jos, toţi artiştii români vor participa la Veneţia. Dacă ăsta ar fi un plan democratic de politică culturală – expunem toţi ca să scăpăm de complexele culturii mici – aş accepta, dar mă tem că e doar frică (să mulţumim pe cât mai mulţi ca să fie cât mai puţine critici etc.).
b) Deşi absolut toată lumea se plânge de capacitatea mică de organizare şi de management-ul numit în modul cel mai gingaş rigid, în timpul bienalei, România se ambiţionează să facă două pavilioane, plus, iată, încă o expoziţie. Cel mai cinstit ar fi un proiect în Pavilion şi un proiect documentar sau tematic la ICR (să spunem „cultul personalităţii în dictatură” sau „supravieţuirea artistului în societatea de consum" sau o expoziţie de prezentare a celor 3 sau 4 bienale de artă pe care le avem în România etc.). Sau să folosim spaţiul ICR pentru serii de workshop-uri şi discuţii coordonate de către echipele de la *IDEA, ARTA* sau *The Long April*, cu teoreticieni şi profesionişti din România (să vadă bienala) şi din afară (să se întâlnească cu primii). Sau să aducem la bienală oameni din mass-media şi din cei care decid finanţarea culturii, să nu se mai repete un Ponei Roz. Ar fi bani mult mai bine cheltuiţi. Proiectul de anul ăsta al Clubului Electro Putere Craiova şi extensia lui la scena de artă românească se apropie de ce spun.
c) Scandal după scandal. Toate polemicile legate de pavilioane au eşuat pentru că nu avem o scenă destul de matură ca să asume eşecul sau critica. Nu ne-am ales cu nimic din dezbaterile astea. Decât cu cucuie şi ironii vulgare. La proiectul lui Daniel Knorr, care s-a lăsat cu interpelări parlamentare din cauză de *Fuck you Eu. ro. Pa!* al Nicoletei Esinencu, scena de artă şi subtilii ei comentatori au preferat să nu se bage (nu se ştie unde te frigi), aşa că politica şi mass-media şi-au dat cu părerea cum au vrut şi cum n-au vrut. Ediţia trecută s-a încheiat cu acuzaţii grave de plagiat, cea de acum cu înjurături între curatori şi artişti. În ambele cazuri, soluţiile mi s-au părut penibile. După trauma ediţiei trecute, s-a încercat constituirea unui set de criterii de selecţie a proiectelor. Din cauza neseriozităţii şi amatorismului unora dintre participanţi, lista rezultată a fost ridicolă şi neaplicabilă. Anul ăsta, răzmeriţa artiştilor nemulţumiţi de intenţiile şi capacităţile curatorilor a devenit proiect de artă. În loc să-şi ia bagajele ca să plece acasă şi să închidă pavilionul – ceea ce ar fi generat atenţie reală şi probabil ar fi dus la căderea unor capete incompetente – artiştii au preferat să facă o revoluţie mică estetică şi să ne lase pe cap cu incompetenţa. După seria asta de orgolii şi neco-municări, să nu mire pe nimeni când băieţii de la MC se vor sătura şi vor alege un artist adevărat de-al nostru cu îngeri din lemn, artă, domnule, nu prostii…
Acum că am dat cu parul, să-mi dau şi cu părerea. Concursul curatorial la care pot aplica curatori şi artişti trebuie păstrat. Comisia trebuie să includă curatori care au participat deja la Veneţia, curatori din România sau din afară care au activitate remarcabilă şi editori-şefi ai revistelor de artă din Ro sau din lume (mai mult sau mai puţin aceste criterii au fost respectate). Şedinţa de decizie să fie transparentă şi, dacă nu se poate face cum am propus (publicarea stenogramei), măcar un comunicat rezumativ al discuţiei. Să se aleagă un artist, un curator. Să se termine cu şezătorile şi festivalurile…
După sau în timpul bienalei, echipa care face proiectul să îl prezinte în România în conferinţe publice sau în orice formulă vrea. Ideal ar fi să prezinte şi contextul bienalei (celelalte pavilioane). De-a lungul Bienalei, să existe undeva în Bucureşti un punct documentar unde să poţi vedea catalogul mare, cataloage de la alte pavilione, info despre ce şi unde, video-uri cu expoziţiile, site-uri web care arată ce este acolo, reviste de artă care fac cronici etc.… Ar fi bine ca toţi câştigătorii – curator şi artist – să înţeleagă că victoria implică responsabilitate şi că 200 000 de euro pentru România este o sumă mare.
Să renunţăm la al doilea şi al treilea proiect, cel din ICR, şi să facem acolo un spaţiu teoretic sau documentar (tot cu proiect, tot cu curator etc.). Să ducem pe banii statului oameni la Veneţia (ziarişti, curatori, artişti, artişti tineri). Să facem acolo o şcoală de vară.
În concluzie, ar trebui să fim mai puţin superficiali şi ahtiaţi de piaţă, să fim mai puţin networkeri şi mai mult conceptuali. Putem fi adevăraţi şi puternici. Pavilionul de la Veneţia este o şansă bună să arătăm curaj şi profunzime, să ţinem cont de context şi trend, dar să nu fim definiţi de el. Dacă există întrebări esenţiale la care arta poate răspunde, atunci să le punem.

Victor Man, Pagan Space (detaliu), 2010
foto: Roberto Marossi, credit: Galleria ZERO..., Milano

dialog

MIHAI POP – ADRIANA OPREA

Cluj, pictura figurativă după 2000

Şcoala de la Cluj

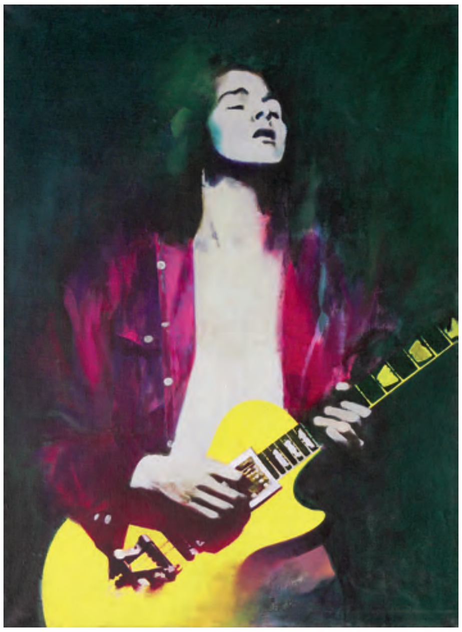
Adriana Oprea: Termenul „şcoală" poate primi două sensuri: e vorba fie de o instituţie de învăţământ, fie de un curent într-un domeniu de activitate. Expresia „şcoala de la Cluj" trimite ambiguu la ambele, de unde confuziile, asimilările greşite şi genealogiile impuse sau prost înţelese pe care le alimentează cei care o folosesc. În alte interviuri, insişti asupra disocierii dintre cele două sensuri, pledând pentru „curent", nu pentru „instituţie". Eu cred totuşi că persistă, fie şi rezidual, fie şi negativ (cu atât mai mult!), o relaţie anume între şcoala picturii noi şi pictura şcolii vechi de la Cluj.

Mihai Pop: Înainte se vorbea despre „pictura clujeană" („pictura de Cluj") versus „pictura bucureşteană", am crescut în termenii aceştia conflictuali, hrăniţi artificial de mediul academic („clujenii ştiu să deseneze, bucureştenii au culoare, dar sunt superficiali" etc.). Pe atunci profesorii noştri nu se gândeau că într-o lume liberă miza se mută de la scena locală la cea internaţională. Giancarlo Politi, directorul revistei *Flash Art*, este cel care a introdus sintagma „şcoala de la Cluj", printr-o banală reclamă la secţiunea *Expanded Painting 2* a Bienalei de la Praga (ediţia a treia) din 2007. „There will be a special focus on the 'School of Cluj' in Romania, which, after Leipzig and Dresden, is proving to be a veritable goldmine of contemporary painters", spunea reclama din *Flash Art*. Politi se referea la cei patru artişti clujeni: Radu Comşa, Adrian Ghenie, Victor Man şi Şerban Savu, care expuneau acolo în 2007, şi nu viza nicidecum învăţământul de pictură de la Cluj. Am lămurit asta cu el în 2009 când m-am ocupat eu însumi de o expoziţie de pictură la Bienala de la Praga. Cred totuşi că felul rapid în care lumea a preluat fără discernământ sintagma „şcoala de la Cluj" se datorează asocierii ei cu „şcoala de la Leipzig".

A.O.: Care sunt protagoniştii poveştii legate de „şcoala de la Cluj"?

M.P.: Sunt cei care au ieşit în lume la timp şi au reuşit să se impună pe scena picturii contemporane. Fără să absolutizez poziţii şi ierarhii, i-aş numi aici în primul rând pe Adrian Ghenie,

Victor Man şi Şerban Savu. De altfel, ei sunt incluşi în ediţia a doua a dicţionarului *Vitamin P*, publicat anul acesta de Phaidon Press.
Vorbind despre începuturi, cel care i-a influenţat decisiv pe cei din jurul lui este Victor Man. El a dat direcţia în care s-a mers apoi, de altfel a simţit de multe ori că a fost înţeles greşit, copiat fără discernământ şi s-a distanţat de masa pictorilor influenţaţi de el. În timpul studiilor, Victor Man a fost colegul lui Adrian Ghenie şi Şerban Savu. În cazul lor, şcoala a fost mai degrabă locul în care s-au întâlnit decât instituţia în relaţie cu care s-au format. Iar ideea că şcoala te lasă să faci ce vrei şi nu-ţi cere nimic precis, adusă ca argument pentru calitatea învăţământului de artă, e o prostie. În mod ironic, Man, Ghenie şi Savu (în egală măsură Mircea Cantor, Ciprian Mureşan şi Gabriela Vanga) au fost autodidacţi într-o instituţie de învăţământ superior! Primul care impune printre colegi o pictură apropiată de ceea ce am putea numi, poate impropriu, realism, este Victor Man. Şi puterea lui stă în faptul că reuşeşte să fie convingător, el nu aduce o manieră, ci un alt fel de a privi lucrurile, de aici şi influenţa masivă avută într-un timp relativ scurt.
Vorbind despre şcoală şi derularea lucrurilor, trebuie spus că o figură importantă rămâne Ioan Sbârciu, profesorul multora dintre noi încă dinainte de '89, la Liceul de Artă din Cluj. Profesorul Sbârciu era un foarte bun pedagog, ştia să ne ambiţioneze. La începutul anilor 2000, când a devenit rector, ne-a chemat în echipa lui pe câţiva dintre cei care îi fuseseră studenţi. Am avut atunci câteva discuţii despre cum trebuie reformulată şcoala, despre ce trebuie făcut. Din păcate, tocmai pe el l-am surprins mereu negându-şi propria cauză.
Revenind la „şcoala de la Cluj", a fost dezamăgitor felul în care, după anunţul în *Flash Art*, şcoala, universitatea a încercat să-şi atribuie nenuanţat succesul individual al unor oameni, neînţelegând procesul fragil şi dificil de construire a unei poziţii individuale pe scena de artă internaţională. Lucrurile nu erau – şi nu sunt nici acum – clarificate, dar şcoala îşi atribuia repede succesul de imagine. Expoziţia organizată în 2007 la Cluj, numită „Şcoala de pictură de la Cluj – selecţie", în fapt o expoziţie a câtorva cadre didactice şi doctoranzi..., urmată de alte trei expoziţii ale studenţilor departamentului de Pictură la o galerie comercială în Belgia, numite „Young Artists from the School of Cluj" (2008, 2009, 2010, Mie Lefever Gallery, Gent), având-l ca organizator pe cancelarul Universităţii de Artă, mizau tocmai pe ambiguitatea sintagmei „şcoala de la Cluj" pentru a-şi însuşi paternitatea reuşitei internaţionale. Atunci s-a văzut cel mai bine lipsa unui mediu critic, în care lucrurile se discută, nu se preiau de-a gata.



A.O.: Ioan Sbârciu apare în versiunea ta ca o figură paternă, marcantă, un mentor căruia tu îi reproşezi neajunsurile, printr-un discurs care mă face să mă gândesc la „şcoala de la Cluj" (în ambele ei sensuri) ca la o lume masculină, dinastică, populată de taţi imperfecţi şi de fii revendicativi.

M.P.: Îmi păstrez dreptul de a-l critica pe Ioan Sbârciu atunci când e cazul. Îţi spuneam că a avut un rol important în formarea noastră, dar nu sunt sentimental, ci mă uit la momentul actual. Am lucrat pentru câţiva dintre oamenii care conduceau instituţiile de artă (publice sau private) în Clujul de la începutul anilor 2000 şi am căpătat un fel de alergie la lauda de sine şi lipsa lor de eficienţă. Prea des se invocau puterea politică şi relaţiile la vârf. Iar autoritatea etalată era total irelevantă în construirea unei poziţii pe scena de artă, de aici şi privirea neîncrezătoare a generaţiei noastre faţă de aceşti „lideri". Apoi, migrarea dinspre artă şi profesorat spre funcţii de putere şi spre politică în general este descumpănitoare. Rezolvarea lucrurilor poate veni doar dinspre comunitatea artistică şi – aşa cum însuşi profesorul Sbârciu ne spunea deseori! – aici sunt enorm de multe de schimbat. Problema e dacă lucrurile se opresc la enunţuri sau merg mai departe.

pagina alăturată:
imagine din expoziţia Fin de siécle
Grupul celor 6 + Ioan Sbârciu, Sala Dalles, Bucureşti 1999
Foto: István Feleki, credit: Grupul celor 6

stânga:
Corneliu Brudaşcu, Cântăreţ, 1970
ulei pe pânză, 130 x 96 cm,
Colecţia Muzeului de Artă Vizuală Galaţi
Foto: Feleki Szabolcs, credit: Muzeul de Artă Vizuală Galaţi

Anii '90. Victor Man şi Corneliu Brudaşcu

A.O.: Hai să vedem cum se desfăşoară această poveste în timp. Unde eraţi voi, Mihai Pop alături de Victor Man, Adrian Ghenie şi Şerban Savu în anii '90?

M.P.: La începutul anilor '90, eram în situaţii foarte diferite şi inegale: Victor Man întrerupsese liceul şi lucra acasă, izolat, Adrian Ghenie şi Şerban Savu erau elevi, eu student la Pictură. În 1992, intrasem la Academia de Artă împreună cu câţiva dintre foştii colegi de liceu. La un moment dat, eu alături de Andrei Câmpan, Kudor István, Páttantyús Zoltán, Aurelian Piroşcă şi Leonard Vartic ne-am propus să expunem împreună şi aşa a apărut *Grupul celor 6*. Făceam o pictură figurativă destul de elaborată. Grupul a avut câteva expoziţii care au surprins la acea oră, expoziţia de la Muzeul Literaturii Române din Bucureşti, în 1995, şi cea de la Sala Dalles din 1999, animate de voinţa de a expune în Bucureşti şi de a ne face vizibili acolo. Eu îmi asumasem o parte importantă din munca de organizare.
Spre deosebire de mine, cu un traseu liniar (liceu-academie-galerie de artă), Victor Man are o istorie discontinuă. În 1987, la 13 ani, a întrerupt Liceul de Artă unde noi doi eram colegi de clasă şi până în 1991 nu am mai ştiut nimic de el. O emisiune TVR din 1990, care marca o sută de ani de la moartea lui Van Gogh, l-a determinat să se reapuce de pictură. S-a înscris apoi la Şcoala Populară de Artă, s-a format parcurgând un alt drum, frecventând atelierele diferiţilor artişti din Cluj. Nu a fost o revenire uşoară.

A.O.: Spui că Victor Man este primul om care face pictură să-i spunem realistă în şcoala de artă de la Cluj, ca şi cum el ar fi apărut pe o *terra deserta*. Care e totuşi *background*-ul instituţional pentru această istorie a voastră, în ce consta învăţământul artistic atunci la Cluj, cum se preda şi învăţa pictura? Care erau cursurile, atelierele, cum se transmitea propriu-zis cunoaşterea şi informaţia? Trebuie să fi existat un fundal disponibil, o bază instituţională, legată de tradiţia locală a figura-

de la stânga la dreapta, sus-jos:
1. Israel Hershberg, Cypress, City's Edge, 2000
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 21,3 x 26,7 cm
Credit: artistul
2. Israel Hershberg, A Flask of Water with Two Lemons, 1996,
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 24 x 18 cm
Credit: artistul
3. Victor Man, Autoportret, 2002
ulei pe pânză, 65 x 80 cm
Foto: Șerban Savu, credit: artistul

tivului și realismului, o practică și un gust deja avertizate, pregătite, receptive la ceea ce a adus Man.

M.P.: La Cluj se făcea, ca și în alte părți, o educație diluat-academică în primii ani de studii. E important de spus că Victor Man este cel care reînnoadă lucrurile în sensul unei educații a privirii, bazate pe observație. Dar asta datorită formării într-un alt context: în Ierusalim, la școala condusă de pictorul Israel Hershberg, fost elev al artistului american Edwin Dickinson (1891-1978), căruia Hershberg i-a continuat principiile de predare a artei. Ceea ce Victor Man a învățat în Israel se regăsește și azi în pictura lui, într-o formă mult schimbată și pe deplin asumată la nivel individual. Programul artistic pe care Dickinson și apoi Hershberg l-au promovat a lăsat, în opinia mea, o poartă deschisă spre simbolism și chiar suprarealism, pe care le regăsesc tot mai mult în pictura lui Victor Man. Și Adrian Ghenie, Șerban Savu și alți câțiva dintre colegii lor, de exemplu Zoltán Bela, au fost preocupați de la începutul studiilor de pictura realistă, reperele principale și sursa emoțională fiind albumele de artă care se găseau la noi: Serov, Repin, Levitan, Galeriile Tretyakov etc. Mulți dintre noi am crescut cu aceste cărți. Adrian Ghenie făcea cópii după Caravaggio în clasa a XII-a, dar pentru ani buni nu a avut mediul propice în care această preocupare să capete sens. Împreună, în facultate, și-au clarificat aceste surse.
Revenind, programul educațional al Universității de Artă clujene era dominat în anii 2000 de un pseudo-figurativ de sorginte optzecistă promovat de profesori cu personalitate: Victor Ciato, Ioan Aurel Mureșan, Ioan Sbârciu, Nicolae Man. Un profesor cu personalitate distinctă era Florin Maxa, adept radical al abstracționismului, care considera figurativul un regres, iar pe cei strânși în jurul lui Victor Man niște talente irosite. De altfel, e regretabil că un artist de cultura lui Florin Maxa nu mai predă. Doar că unii studenți voiau să facă altceva decât le ofereau profesorii. Pe scurt, la Cluj nu era niciun profesor care să încurajeze cu adevărat un asemenea realism. Victor Man, asumându-și rolul formativ pe care l-a jucat pentru cei din imediata lui apropiere, spunea odată că această „școală de la Cluj" e mai degrabă școala lui Israel Hershberg! Dacă e să vorbim despre un artist care a funcționat ca reper pentru câțiva dintre noi cei de atunci, acesta ar fi Corneliu Brudașcu, un pictor cu un talent deosebit, conectat la tradiția picturii vechi. Dar ne uitam cu mult interes și la cele câteva lucrări de atunci ale lui Sorin Câmpan. Atât Corneliu Brudașcu, cât și Sorin Câmpan au fost studenții pictorului Aurel Ciupe, dacă tot m-ai întrebat despre tradiția locală a figurativului. Man îl frecventa și pe Miklóssy Gábor, celebrul pictor realist socialist, aflat în ultimii ani de viață.
Dar dincolo de toate, fundalul disponibil și baza instituțională despre care vorbești au fost scena de artă din Vestul Europei. Ne-am dat seama în timp util că putem face mai mult dacă ieșim în lume. O întreagă serie de artiști români destul de cunoscuți azi au migrat spre Vest, într-un fel sau altul, în prima jumătate a anilor 2000: Mircea Cantor, Gabriela Vanga, Victor Man (cu un ocol prin Orientul Apropiat!), Adrian Ghenie – care după terminarea studiilor a plecat la Viena pentru doi ani, Șerban Savu – care a petrecut doi ani în Italia.

A.O.: Cum l-ați cunoscut pe Corneliu Brudașcu?

M.P.: Brudașcu era abonat la câteva reviste străine de artă și periodic ducea spre vânzare numerele vechi la magazinul Fondului Plastic, care de fiecare dată erau cumpărate de una și aceeași persoană. Brudașcu a fost curios s-o cunoască; așa a dat de Victor Man. Victor l-a vizitat la atelier, apoi m-a dus și pe mine la el, apoi pe Adrian Ghenie și pe Șerban Savu. La Brudașcu găseai materiale de calitate, atenția lui pentru suport și culori a fost pentru noi o lecție în sine care nu se învăța în școală. Cât despre lucrările din atelierul lui, și azi sunt uimit să văd picturile hiperrealiste ale lui Brudașcu din anii '70. Într-o scrisoare din '74, Ion Grigorescu îi propunea lui Brudașcu o expoziție pe tema hiperrealismului. Nu au făcut-o, Brudașcu a considerat curând hiperrealismul un drum închis. Probabil că hiperrealismul lui de atunci, deși era făcut impecabil, era totuși un import.

A.O.: Cum lucrează artiștii Ghenie, Man și Savu cu fotografia, cu tehnologia reproducerii mecanice, cum zice Benjamin, sau digitale?

M.P.: În primii ani de facultate, Victor Man folosea fotografia, transpunerea ei în pictură era un pariu în sine. A renunțat foarte curând, în favoarea studiului nemediat după natură. (Și, ca o culme a acestei experiențe, merită povestit cum, pictând pe o stradă a Ierusalimului, a scandalizat un evreu ortodox pentru că-i picta casa, de unde o întreagă poveste cu poliția chemată la fața locului, cu implicații estetico-dogmatice, iconoclaste ș.a.m.d.). Nu atât proiectorul, așa cum sunt tentați unii să creadă, ci o serie de alte ustensile au „verificat" și „corectat" imaginea în pictura lor: cadrul mobil din câte două bucăți simple de carton în formă de L, sau uneori chiar obiectivul caroiat al aparatului de fotografiat Rolleiflex, pentru a verifica coerența imaginii prin micșorarea ei. Sau decupajul la distanță (ca în cazul lui Morandi, care folosea binoclul pentru a decupa, operând totodată o abstractizare în peisaj), sau clasica verificare a tabloului în oglindă etc. Victor Man a conștientizat componentele experienței vizuale; dacă reușești să stabilești raporturi cromatice și tonale corecte între volume abstracte, ai o imagine realistă. Șerban Savu lucrează după fotografie, dar *face el* fotografia. E ca în filmul *Blow-Up*, dacă vrei: își mărește și decupează în laborator detaliile care asigură logica alcătuirii unui tablou. Adrian Ghenie lucrează și el mult cu fotografia, folosită în calitatea ei de obiect cu materialitate specifică, compusă în colaje pregătitoare picturii, colaje care sunt totodată lucrări de sine stătătoare.

Genealogii

A.O.: Noi discutăm despre prima generație a „școlii de la Cluj". Între timp i-au urmat însă altele și există o afinitate a picturii, deloc recentă, pentru un model istoric generațional, punctat de „valuri" succesive, în relație de continuitate și/sau ruptură unele cu altele.

M.P.: În realitate, primele două generații au o istorie aproape comună. Dacă unii sunt mai cunoscuți acum, e datorită felului în care cei din afară selectează în acest întreg. Savu și Ghenie au fost

deasupra:
Şerban Savu, Fără titlu, 2000
ulei pe pânză, 100 x 100 cm
Foto: Şerban Savu, credit: artistul

jos:
Victor Man, Fără titlu, 2002
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 33 x 35 cm
Foto şi credit: artistul

întotdeauna apropiaţi de generaţia a 2-a (Marius Bercea, Radu Comşa, Oana Fărcaş, Cantemir Hauşi, Mircea Suciu, Victor Răcătău). O a treia generaţie este deja activă (aici i-aş aminti pe Betuker István, Dragoş Bădiţă, Robert Fekete, Mirela Moscu, Sergiu Toma etc.) şi e destul de legată de cei din generaţia a 2-a care le-au fost profesori la Universitatea de Artă din Cluj. Marius Bercea, Victor Răcătău, Radu Comşa şi Kudor István sunt cei care au oficializat realismul în şcoală. Deja putem vorbi şi despre o inflaţie de pictori figurativi la Cluj, şi mă întreb câţi dintre ei vor reuşi să facă ceva diferit, să iasă din metodă. Unii îşi dinamitează exact calitatea picturală prin ilustraţie. Pe mine nu povestea mă interesează, sunt mai interesat de geometria compoziţiei din pictura realistă decât de realismul în sine sau de registrul lui anecdotic. Am avut de curând o discuţie cu artistul Alexandru Antik (instalaţionist şi performer important, dar şi profesor) care remarca că absolvenţilor de azi le lipsesc preocupările metafizice. E valabil şi pentru mulţi dintre aceşti pictori care nu trec dincolo de „glumiţe”.

A.O.: Care e relaţia ta cu „valurile” 2 şi 3?

M.P.: E un raport de cercetare, dacă vrei. I-am inclus mereu când am fost solicitat să fac expoziţii-raport despre pictura figurativă din România. Ce mă îndreptăţeşte să îi consider pe Ghenie, Man şi Savu mai importanţi pentru figurativul anilor 2000 este faptul că şi-au distilat mai repede şi mai personal pictura. Ei nu sunt neapărat mai mari ca vârstă decât cei din „generaţia 2”, dar şi-au clarificat mai repede poziţia.

Pictură. Leipzig. Plan B

A.O.: Discursul curent – adică occidental – despre tematica picturii neofigurative face referire la războiul rece, la comunism şi la capitalism, la memorie şi traumă (Adrian Ghenie, Şerban Savu, Mircea Suciu, ş.a.), dar şi la *uncanny* (Victor Man). Însă toate astea cu greu s-ar putea spune că sunt teme, subiecte, obsesii locale, venite de „aici”. De unde vine sensibilitatea specială a lui Adrian Ghenie pentru traumă, bunăoară?

M.P.: La Ghenie, din preocuparea pentru istorie, istoria asimilată prin canalele media, pe care nu o găseşti în manuale, dar care e esenţială pentru înţelegerea lumii în care am trăit până în 1989. E adevărat că în ziua de azi aceste lucruri fac obiectul unei discuţii asumate în artă, iar Adrian Ghenie este din acest punct de vedere într-un anumit trend, dar interesul lui pentru istorie este unul real, aici nu am dubii. Felul în care analizează imaginea de propagandă şi în care conferă „textură” protagoniştilor istoriei secolului XX, făcându-le palpabilă imaginea, în opoziţie cu imaginea generată de propaganda care le ştersese detaliile şi îi dezumanizase, e un demers important.

A.O.: Care e relaţia dintre istoria noii picturi figurative de la Cluj şi traseul galeriei Plan B?

M.P.: Iniţial, Plan B a adus împreună două „grupuri” de artişti care lucrau în acelaşi timp, în acelaşi oraş, dar care în mod paradoxal nu se cunoşteau: Ciprian Mureşan, Gabriela Vanga, Mircea Cantor, Cristi Pogăcean nu se ştiau cu Adrian Ghenie, Victor Man şi Şerban Savu, azi ei sunt nu doar prieteni, ci câteodată chiar lucrează împreună. Şi între Ghenie, Man şi Savu legătura e tot galeria, altfel nu împărtăşesc neapărat un moment comun care să-i fi consacrat. Vezi, această colaborare şi calitatea oamenilor care o compun fac scena de artă din Cluj interesantă. De ce să accept termeni reductivi, veniţi din afară, cum e „şcoala de la Cluj”, când acest lucru ar însemna să-i decupăm excluzându-i pe artiştii conceptuali, şi, eventual, să adăugăm, fără discernământ, armata de pictori figurativi clujeni?! Când în 2008 am deschis la Berlin un al doilea spaţiu Plan B, ştiam că acest lucru va ajuta scena artistică de acasă. Altfel nu are sens.

A.O.: Ai pomenit de Leipzig. În „şcoala” lor avem acelaşi mecanism de construcţie a mitului, aceeaşi distribuţie a personajelor. Avem mentorul/profesorul, studentul inspirat, academia ca sistem de învăţământ, alchimia şi rigoarea atelierului, prestigiul vechi al picturii, reperele în vechii maeştri, tradiţia de onoare a realismului, genealogia fenomenului luând forma mai multor „valuri” succesive, mitologia Estului. Nu lipsesc nici galeristul, colecţionarul, fabrica, *setting*-ul unui fost oraş industrial din Est, bântuit de criză. Au şi ei un Sbârciu, un Brudaşcu, un Mircea Pinte (colecţionarul clujean care a finanţat primele expoziţii ale galeriei Plan B) ai

lor. Mitologia Picturii pare fondată acolo pe același mecanism, pe aceeași „industrie”, animate fiind de același *casting*.

M.P.: În cazul școlii de la Leipzig, se poate vorbi despre o receptare instrumentată, lucrurile sunt organizate, Spinnerei – locul unde majoritatea artiștilor școlii de la Leipzig își au atelierele – e administrat de o companie, e o afacere. În cazul Clujului și al Fabricii de Pensule, lucrurile sunt încă într-un proces de constituire și sunt convins că se vor dezvolta într-o direcție diferită de Spinnerei. Clujul are o imagine bună în afară datorită câtorva artiști. Ajung 4-5 oameni vizibili pe scena internațională ca locul din care ei provin să fie pus pe harta mentală a Vestului. Există expoziții care consacră asemenea fenomene, precum *Cluj Connection* la galeria Haunch of Venison din Zürich în 2006, care pentru noi a fost în egală măsură un moment de obiectivare și de conectare la scena internațională.

A.O.: Există o problemă specifică, o obsesie pentru pictură în cazul pictorilor din jurul Plan B, vorbim de o profesiune de credință în numele picturii, cum se întâmplă uneori în lumea artistică din România, unde există artiști și există Pictori?

M.P.: Dacă îi vei întreba pe Șerban Savu sau pe Adrian Ghenie, îți vor spune că nu țin neapărat să expună cu pictorii, ci mai degrabă cu Ciprian Mureșan, de exemplu. Victor Man expune cu Dan Perjovschi sau Belu-Simion Făinaru. Discuția depre pictură ca teritoriu exclusiv al pictorilor nu-și are sensul. Ghenie, Man și Savu au o cultură temeinică în instalaționism și artă video, nu sunt pictori dogmatici obsedați de pictură. (De altfel, Victor Man lucrează în medii diverse, integrează pictura în asamblaj și instalație, de curând a editat o carte pe care o consideră o lucrare în sine.) Ceea ce îi leagă e faptul că fac pictură nefiind interesați de persiflarea, ci chiar de afirmarea acestui mediu. Și cu toate astea, pictura lor nu e una tradiționalistă în sensul prost, plicticos al termenului, și nu are legătură cu tradiția românească a așa-zisei Mari Picturi. Ei s-au conectat la tradiția picturii în general, cea cunoscută inițial din cărți și albume. De aici decurg problemele de poziționare. Ei nu vor să se regăsească neapărat în expoziții cu pictori, ei sunt conectați la problemele artei.

A.O.: Dar în CV-urile lor există însă o mulțime de expoziții mari, colective, cu tematica picturii, de la *Eastern European Painting Now* (2007) și *The new force of painting* (2008) la propria ta expoziție în colaborare cu Jane Neal, *Staging the grey, 12 Romanian and Hungarian painters* (Bienala de la Praga 4, 2009).

M.P.: E adevărat, dar ele privesc mai mult poziționarea strategică pe scena de artă. Făcând expoziția la Bienala de la Praga, am răspuns unei invitații și am confirmat că într-adevăr se întâmplă ceva cu pictura figurativă în acestă zonă. Pe artiști, expozițiile astea de mediu îi pun pe harta picturii contemporane, însă pe măsură ce imaginea lor crește, nevoia și dorința de a participa la aceste expoziții de tip index își pierd sensul.

A.O.: Mitologia școlii de la Leipzig e propagată și printr-o afirmație binecunoscută, conform căreia Leipzigul a păstrat tradiția locală a picturii, ținând arta la adăpost, în „est”, de ofensiva lui Beuys, dinspre „vest”. În arta românească există o asemenea polaritate, între elitismul și puritatea autentică a mediilor tradiționale (Pictura și Pictorul fiind formele ei emblematice) și hibriditatea suspectă a intrușilor, nou-veniții, *new media*. În anii '90, raportul pare uneori să fie în favoarea intrușilor: cine făcea pictură „era prost”, cum ziceai chiar tu. Cum se raportează pictorii „primului val” al „școlii de la Cluj” la această polaritate?

M.P.: Nici ei și nici eu nu am adoptat discursul acesta niciodată. Nu ne interesează nici discursul familiei estice. Văzută speculativ, pare o familie destul de jerpelită, e mai mult pentru artiștii de succes ai anilor '90 care și-au făcut o carte de vizită din problemele și pauperitatea locului lor de proveniență. Poate că e mai ușor să impui imediat „fenomene” decât personalități, însă niciun artist, ca individualitate, nu-și poate dori să fie băgat în sacul mare cu artiști est-europeni. Cred că preocuparea pentru școli, categorii sau clasamente e pentru cei care nu sunt capabili să se uite cu atenție la opera de artă și la individualități. Cel puțin în cazul picturii, dar nu numai, mă interesează tot mai mult piesa. Istoria artelor este și o istorie a pieselor care o compun, nu doar a contextelor care le-au produs. Iar când vorbim despre comunități cred că tot individualitatea este cea care le poate genera, adică propria realizare este o condiție a coerenței proiectului colectiv din care faci parte. Sunt curios ce va fi cu noi peste ani, câți dintre cei listați acum ca artiști emergenți vor supraviețui probei timpului? Victor Man îmi propusese odată acest exercițiu, de a lua la întâmplare câteva numere dintr-o revistă populară a anilor '90, să zicem *Beaux Arts*, și a vedea câți dintre cei anunțați acolo cu mare pompă ca fiind artiștii cei mai spectaculoși ai tinerei generații mai există azi. „Ceea ce fac azi vreau să rămână valabil și peste zece ani, când mă voi uita înapoi, și din cauza asta nimeni și nimic nu mă poate grăbi să iau decizii pripite pentru un succes imediat”, spune Victor Man. Exigența față de propria lucrare și de contextul în care o prezinți e foarte importantă. Școala nu ne-a dat conștiința timpului, a trebuit să ne descurcăm singuri.

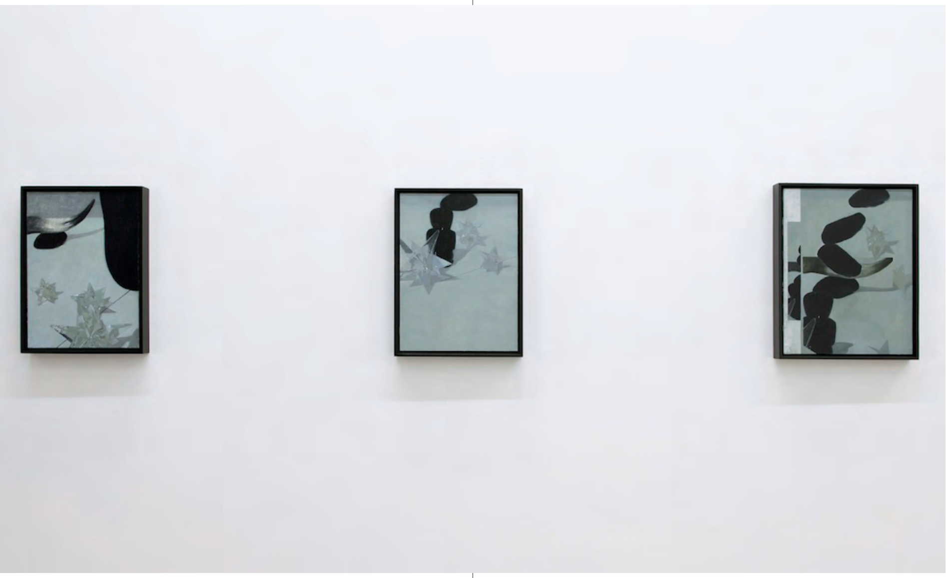
A.O.: În această versiune proprie asupra mitologiei „școlii de la Cluj”, schimbi mereu perspectiva celui care vorbește, fără să anunți: ești fie studentul la pictură, fie pictorul din *Grupul celor 6*, când colegul și prietenul, când curatorul și galeristul, mai ales promotorul și comentatorul. Însă fiindcă purtăm o discuție despre pictură și despre pictori, cum s-a pus problema contactului cu pictura „de tip Man” adusă la Cluj la începutul anilor 2000, nu pentru prietenul, colegul și curatorul, ci pentru artistul Mihai Pop? În preajma lui 2000, tocmai veniseși la București – cu pictură: una de alt tip decât cea care a produs fenomenul „școlii de la Cluj”. Galeristul care ești acum susține o pictură pe care nu o producea artistul care erai atunci. Nimic ilicit în asta. Doar că artistul cu pictura practicată de el atunci nu mai e de reperat de sub galeristul cu pictura susținută de el acum, deși perspectiva lui mi se pare că se face simțită până la urmă, în subiectivismul punctului tău de vedere. În istoria „școlii de pictură de la Cluj” ca fenomen emergent în 2000, ce se întâmplă cu Mihai Pop, artist emergent și el în epocă, cel care expusese doar cu puțin timp înainte chiar pictură?

M.P.: Aștept vremuri mai bune – cu o scenă evoluată, cu mecanisme bine unse și instituții funcționale – pentru a mă întoarce în atelier.

Victor Man

text de **APSARA DIQUINZIO**

În cadrul practicii sale pluridisciplinare, Victor Man construieşte, cu ajutorul a numeroase tehnici, instalaţii evocatoare inspirate de surse variate, cu scopul de a obţine semnificaţii neaşteptate de la subiecte familiare. Man realizează colaje cu imagini recuperate şi obiecte ale căror rădăcini se trag din istoria artei şi din propria lui experienţă de artist care trăieşte şi lucrează în Cluj, România, unde s-a născut în 1974. Artistul aranjează aceste asamblaje, punându-le în relaţie cu propriile sale picturi şi sculpturi şi produce astfel asociaţii lirice între obiecte. Lucrările lui Man sunt saturate de literatură, ocultism şi istorie şi privilegiază subiecte încărcate de violenţă, erotism şi mister. Referitor la munca în atelier, Man spune că „aşteaptă să aibă loc ciocniri". Aceste întâlniri sunt ghidate de intuiţie, juxtapuneri conceptuale care devin reale datorită abilităţii unice a lui Man de a interpreta tropi familiari într-o manieră instabilă. Prin acest aer de instabilitate pe care îl impune instalaţiilor sale, artistul articulează un câmp spaţial în care disjuncţia mentală poate duce la înţelegere.



Man compune instalaţii criptice, cu foarte puţine deschideri contextuale pentru spectator. Şi chiar dacă tonul general e unul coerent, naraţiunile nu sunt niciodată distilate într-un mod foarte clar. De cele mai multe ori, artistul lucrează *in situ*. De exemplu, în momentul în care intrai în galeria principală a solo show-ului pe care Man l-a avut în 2009 pe insula din mijlocului lacului Vassivière în Franţa, senzaţia era de imersiune într-o *mise-en-scène*; deambulai printre obiecte ciudate împrăştiate peste tot, ca şi cum ai fi păşit într-un decor abandonat care încă amintea de evenimentul dramatic ce tocmai avusese loc acolo. Iar Man şi-a prelungit lucrarea în peisajul înconjurător, acoperind un copac din pădure cu blănuri uzate, într-un gest protector, care restituia în acelaşi timp materialul în contextul său original. Înapoi în galerie, o perdea neagră împărţea spaţiul expoziţiei şi două bare din metal susţineau într-un mod ameninţător capul împăiat al unei vulpi. Câteva figuri greu de discernat – învăluite în întuneric şi costumate ca nişte animale copilăroase – pâlpâiau ici şi colo dintr-un tablou aproape în întregime negru. Tragedia părea în acelaşi timp trecută şi totuşi încă iminentă. O folie lucioasă de plexiglas negru, cu impresii de siluete aproape figurative, era sprijinită de perete, cu bucăţi de pâslă îndesate în faţă şi în spate. Un cearceaf gri deasupra altei piei de vulpe înconjura picioarele unui scaun răsturnat. Raţiunea era evanescentă pe acest teren, suficient de departe ca spectatorul să nu o poată atinge. Natura derutantă a expoziţiilor lui Man încurajează divagaţiile mentale. Subînţelesurile psihologice sugerează că e mai degrabă vorba de peisaje onirice decât de reprezentări ale realităţii. S-ar putea spune că artistul creează un domeniu în care iraţionalul să poată rătăci, un loc în care inconştientul să se poată concretiza în luciditate.

Punctul de sprijin în majoritatea instalaţiilor lui Man este monocromul negru, dispozitivul compoziţional din care emană obiectele lui. De la depărtare, forma neagră şi rectilinie convoacă opera lui Kazimir Malevici, ale cărui pânze perfect negre aduseseră pictura la gradul zero de abstracţie şi simbolizaseră încrederea lui în utopia comunistă a viitorului. Man pictează reversul poveştii, în care distrugerea provocată de Ceauşescu reprezintă terenul pustiu pe care trebuie reconstituită imaginea, şi unde artistul restabileşte semnificaţia. Privind dintr-un punct de vedere retrospectiv, datorită faptului că a trăit el însuşi distorsiunile şi deturnările comunismului, Man prezintă o imagine distopică a trecutului. Din moloz se naşte o nouă viaţă. De obicei, compoziţiile sale nocturne prezintă scenarii medievale în care aspiraţiile utopice ale comunismului se pierd în falsele promisiuni ale dictaturii.

Atunci când se apropie de *Înmormântarea* (2007-2008), spectatorul se vede înconjurat de siluete care par să iasă din suprafaţa monocromă şi bidimensională. Man ajunge pe pânză la o adâncime spaţială care pare aproape sculpturală, cioplită cu paleta sa restrânsă la tonuri de cărbune. Ca pe vremea lui Ceauşescu, nimeni nu ştie ce demoni se ascund în întuneric. Fondul negru al tabloului are rolul solului pe care imaginea trebuie reconstruită – un prag peste care cineva trebuie să treacă pentru a putea fi conceput din nou. Identităţile sunt ascunse în mod deliberat, pentru a putea permite apariţia unora noi.

Istoria este osmotică în opera lui Man: este peste tot şi în acelaşi timp nu este nicăieri; pătrunde în inconştient şi străbate epoci. Un tapet cu un desen pe care l-a făcut pe vremea când era în şcoala generală apare frecvent în expoziţiile sale, cum a fost şi în cazul celei de la Vassivière; e vorba de câteva episoade din viaţa lui Mihai Viteazul – voievodul legendar care a înfrânt Imperiul Otoman şi a unificat România. În opera lui Man, mitul, istoria şi dorinţa se întrepătrund. După cum spunea James Joyce în *Portretul artistului în tinereţe* (o sursă importantă de inspiraţie pentru artist), „Istoria e un coşmar din care încerc să mă trezesc" – şi fiecare instalaţie, fiecare tablou, nu este altceva decât o încercare curajoasă de trezire.

traducere de **CRISTINA BOGDAN**

Text preluat din publicaţia: Romanian Cultural Resolution – Contemporary Art in Romania*, redactori: Adrian Bojenoiu şi Alexandru Niculescu, editura Hatje Cantz, 2011, ISBN 978-3-7757-2848-5*

pagina alăturată:
Victor Man, Pagan Space, 2010
3 picturi, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 42 x 33 cm fiecare
Imagine din expoziția "the dust of others", Galleria ZERO..., Milano
Foto: Roberto Marossi, credit: Galleria ZERO..., Milano

dreapta, sus:
Victor Man, imagine din expoziția "Black Hearts Always Bleed Red"
la galeria Blum & Poe, Los Angeles, 2008
credit: Blum & Poe, Los Angeles

jos:
Victor Man, Imagine din expoziția „attebasile", Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, Franța, 2009
Foto: André Morin, credit: Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière

Victor Man

Text first published in Romanian Cultural Resolution – Contemporary Art in Romania, *Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu ed., Hatje Cantz Publishers, 2011, ISBN 978-3-7757-2848-5*

text by **APSARA DIQUINZIO**

In his multi-faceted practice, Victor Man constructs evocative installations made from diverse media, and drawn from a range of sources, in order to elicit unexpected meanings from familiar subjects. Man collages together found images and objects rooted in art history, as well as from his personal experience of living and working in Cluj, Romania, where he was born in 1974. He arranges these assemblages in relation to his own paintings and sculptures, building lyrical associations among the objects. Man's work is suffused by literature, the occult, and history, and he privileges subjects freighted with violence, eroticism, and mystery. He has said of working in his studio that he "waits for collisions to occur." These encounters are intuitively guided, conceptual juxtapositions that slowly coax new understandings into existence through Man's unique ability to render familiar tropes unstable. By infusing his installations with an air of instability, the artist articulates a spatial field where disjuncture can lead to insight.

Man composes cryptic environments with few contextual entry points for the viewer. Whilst the overall tone coheres, narratives are never clearly distilled. He often builds on the site at which his work will be displayed. For example, upon entering the main gallery at his 2009 solo exhibition on the island in the middle of the Lac de Vassivière in France, one found oneself immersed in a mise-en-scène, meandering around strange objects scattered throughout the space, as if one had stepped onto an abandoned stage set where some dramatic event had just transpired. Man extended his work into the surrounding landscape, covering a nearby tree in the forest with used furs as a protective gesture, in the process returning the material to its original context. Back inside, a black curtain divides the exhibition space, and two metal stands ominously suspend a taxidermied fox head. Barely discernible figures-enshrouded in darkness and dressed in childlike animal costumes-flicker in and out of the nearly all-black untitled painting. Tragedy seems both in the past and yet still imminent. A shiny pane of black plexiglass, with impressions of faint figurative silhouettes, leans against the wall, with rolled pieces of felt tucked behind and in front of it. A grey screen drapes over another fox fur wrapped around the legs of an overturned chair. Reason was evanescent in this terrain, just beyond the viewer's reach. The disorienting nature of Man's exhibitions encourages the mind to wander. Their obscure psychological undertones suggest that this is more a dreamscape than a representation of reality. One might say the artist nurtures a domain in which the irrational can roam, a place where the unconscious can crystallize into lucidity.

The anchor for most of Man's installations is black monochrome, the compositional device from which his objects radiate. From a distance, the dark rectilinear form summons the work of Kasimir Malevich, whose pure black canvases took painting to an abstract ground zero and signaled his utopic dream of a communist future. Man paints the flipside to this story, however, where the destruction wrought by Ceaușescu represents the desolate terrain upon which the figure must be reconstituted, and from which the artist restores meaning. With the perspective of hindsight, Man presents a dystopic view of the past, having lived through communism's distortions and misappropriations. From the rubble, a new life is possible. His nocturnal compositions typically depict medieval scenarios where the utopic aspirations of communism dissolve into the false promises of dictatorship. When the viewer approaches The Deposition *(2007-2008), figures hidden in the monochromatic two-dimensional surface pulse into formation. Man achieves a spatial depth in the canvas that appears sculptural, carved with his restricted charcoal palette. As in Ceaușescu's reign, one never knows what demons lurk in these shadows. The black picture plane serves as the ground from which the image must be rebuilt-a threshold through which one passes and can then be reconceived. Identities are deliberately obscured, so that new ones might re-emerge.*

History is osmotic in Man's work: it is everywhere and nowhere at once; it permeates the subconscious, and skips across eras. Wallpaper depicting a cartoon he made when he was in grade school frequently appears in his exhibitions, as it did in Vassivière; it features scenes from the life of Mihai the Brave-the legendary prince who defeated the Ottoman Empire and unified Romania. In Man's work myth, history, and desire all commingle. As James Joyce wrote in A Portrait of the Artist as a Young Man *(an important influence for the artist), "History is a nightmare from which I am trying to awake," and each installation, each painting, is a valiant attempt in the awakening.*

pagina alăturată, de sus în jos:
1. Victor Man, Untitled, 2007,
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 26,4 x 36,6 cm
Foto: Joshua White, credit: artistul
2. Victor Man, Untitled (Tamed Triangles),
(from, If Mind Were All There Was), 2009,
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 40 x 30 cm
Colecția François Pinault. Foto: Roberto Marossi

stânga (de sus în jos):
1. Victor Man, Swallowed by Shadows That Glow, 2006,
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 24 x 38 cm
Colecția Hort, New York
2. Victor Man, Untitled (după lucrarea Sant'Antonio battuto dai diavoli,
1423, Sassetta), 2008, ulei pe pânză montată pe panou de lemn,
29 x 21,5 cm
Foto: David Regen, credit: Gladstone Gallery, New York
3. Victor Man, Untitled, 2006-2007,
ulei pe pânză, 190 x 303 cm
Colecția Hort, New York

dreapta sus:
Victor Man, Leading by Example, 2006,
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 38 x 22,5 cm
Colecția Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

interviu

ADRIAN GHENIE – MIHAI POP

deasupra:
Adrian Ghenie, Playing as Bob, 2010
colaj și acrylic pe pânză, 200 x 120 cm
Foto și credit: artistul

pagina alăturată, sus (de la stânga la dreapta):
1. Adrian Ghenie, The Red is On, 2008
ulei și acrylic pe pânză, 139 x 197 cm
Foto și credit: artistul
2. Adrian Ghenie, Untitled, 2006
ulei pe pânză, 32 x 36 cm
Colecția Juerg Judin, Berlin. Foto: artistul

pagina alăturată, jos:
Adrian Ghenie, The Collector, 2008
acrylic și colaj pe hârtie, 140 x 200 cm
Colecția Rüdiger Schöttle, München. Foto: artistul

Mihai Pop: Evoluția ta e marcată de acumulări succesive, de-a lungul timpului ai tatonat mai multe drumuri posibile, știu că pentru o scurtă perioadă te-ai apropiat și de gândirea religioasă, dar nu ai găsit ce căutai acolo. La un moment dat, lucrurile s-au legat și atunci pictura ta – puternic conotată cu teme ale istoriei secolului 20 – a atras rapid atenția. Cum funcționează în cazul tău procesul de autodefinire?

Adrian Ghenie: Eu nu sunt genul intelectualului mono, în sensul în care mă interesează un subiect și numai despre el vorbesc; mi se pare că absolut orice subiect e, de fapt, o posibilitate deschisă pentru a lămuri ce înseamnă lumea asta. Și până la urmă, arta pe care o faci este tot o reflecție asupra gradului tău de înțelegere a lumii. Mă uit pe canalul *Discovery* la o emisiune de știință, dacă e făcută bine, poate să-ți furnizeze o informație validă pentru o căutare artistică. Eu citesc ce e în media în fiecare dimineață și acolo pot să găsesc un interviu despre un fapt monden din care aflu un nume și intru pe *Google*, caut și constat că personajul respectiv are o poveste interesantă, după aceea o conectez la o situație din literatură sau istorie, e o mișcare browniană cumva, dar care la final duce la ceva integrabil în arta mea. M-ar plictisi îngrozitor să discutăm doar despre pictură.

M.P.: Această integrare în pictură a informației venite din media este în mod evident mai mult decât un simplu transfer, mă interesează resorturile acestui proces, mecanismele tale de rafinare la nivelul subiectului.

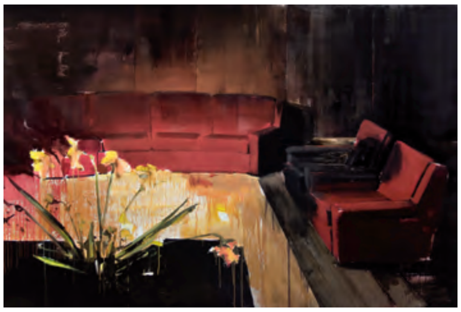
A.G.: Asta era o discuție pe care am avut-o de curând cu artistul olandez Navid Nuur, că, practic, nu există subiecte incompatibile, nu există nimic incompatibil, trebuie doar să găsești punctul de topire în care se creează aliajul. E un fapt cunoscut în chimie sau în fizică, punctul în care un lucru trece dintr-o stare în alta. Lucrurile nu pot fi colate pur și simplu. Dar dacă le găsești starea aia când naturalul se transformă în aliaj, atunci ai lucrarea! De exemplu, seria mea de lucrări *Pie Fights*: aparent nu există nicio legătură între cinema – comediile cu bătăi cu frișcă și Holocaust. Nu există, dar dacă găsești punctul acela, lucrurile se pot combina.

M.P.: Care e punctul comun acolo?

A.G.: Este starea de umilire. Sunt două forme de umilire, una în sensul comediei, a cinema-ului și alta socială. Dar e ceva foarte brutal în ambele. Paroxistic, brutal și direct. Tot Holocaustul a fost o formă de umilire urmată de exterminarea directă. Undeva în zona asta lucrurile au aceeași temperatură, chiar dacă par total incompatibile. În plus, seria *Pie Fights* e și despre identificarea unei situații care e asociată în mentalul colectiv cu cinema-ul și care, totuși, se poate transforma în pictură.

M.P.: Un fel de drum invers de la o artă cu o mare vizibilitate – filmul – spre una clasicizată – pictura? Ce are de câștigat pictura din experiența cinema-ului? O face mai actuală, o scoate dintr-o zonă prăfuită? Ce tip de cinema te fascinează și vrei să-l aduci în pictură?

A.G.: Transferul în sine e interesant, din perspectiva căutării artistice, întotdeauna îți oferă surprize, e un drum nebătut și atunci nu poți să-i anticipezi rezultatul. Asta e partea cea mai interesantă a practicii de atelier, zici „OK, iau un element care este bătătorit în subconștientul colectiv în forma aia, și prin inteligență artistică îi creezi un fel de reflecție, dar în alt mediu. Nu e vorba despre simpla mutare a temei din cinema în pictura figurativă, figurativul ăla descriptiv mă plictisește, n-a fost niciodată partea interesantă a picturii. Partea interesantă e tocmai cum poți să încarci pictura, dincolo de imagine, cu o tensiune în primul rând psihologică, ce-l face pe privitor să aibă o senzație foarte puternică atunci când o vede și nu e lămurit pe deplin de unde vine ea. Citește textul, a prins un cârlig, dar dincolo de cârligul ăla e o tensiune foarte specială care poate să vină din foarte multe surse. Tu în atelier poți să controlezi doar o parte dintre ele.
Aceste două medii sunt, paradoxal, despre vizual, și pictura și cinema-ul. Nu știu dacă neapărat pictura poate să fie îmbogățită de ceva ce e în cinema, dar e un experiment care pe mine mă interesează. Cred că totul pornește dintr-un soi de complex pe care-l am eu față de mediul cinema-ului. Sunt gelos pe puterea cinema-ului de a crea starea de virtualitate atât de bine și pe capacitatea lui de a te detașa de realitate. Pentru două ore ești în chestia aia! Și e ceva spectaculos, seducător în toată povestea asta cu care noi ne-am obișnuit demult; de o sută de ani mergem la film, e ca o rutină, și nici măcar nu mai analizăm cât de incredibil e mediul ăsta al cinema-ului.
Aș vrea să aduc ceva din tot magicul ăsta, din



toată puterea asta, în pictură. De aceea şi machetele mele de cercetare a spaţiului şi felul de a compune imaginea au ceva filmic, pentru că mă interesează, aşa cum am zis şi înainte, punctul în care ceva specific cinema-ului, ceva ce-i dă putere şi-l face atât de spectaculos pentru milioane de oameni, se topeşte şi se transferă în mediul picturii. Chiar dacă la început cinema-ul era distilat tocmai cu instrumente care veneau din pictură, în timp a devenit atât de autonom şi vast încât acum e mediul suveran. Eu îmi doresc să fac drumul ăsta invers.

M.P.: Vorbeşti deseori despre un alt fel de pictură. Ce tip de expresie vrei tu să atingi?

A.G.: Eu am senzaţia că pictura astăzi se scaldă într-un manierism ciudat, şi nu putem vorbi încă de o pictură radical nouă. Nu mă exclud din povestea asta, şi eu sunt în manierismul ăsta, am senzaţia că e un soi de boală şi poate e şi o capacitate cumva; suntem într-o chestie exagerat de distilată şi eu personal nu am văzut încă o pictură în jurul meu care să reuşească să fie *brand new*. Uneori, cred că nici măcar nu mai e posibilă, poate că ăsta e specificul timpului, toată reciclarea şi sinteza şi combinatoria asta între estetici, secolul 20 a fost plin de oferte estetice, combinatoria e infinită. Caut un tip de pictură care să păstreze tradiţia şi istoria mediului, dar în acelaşi timp să includă şi o ruptură totală cu pictura secolului 20. Exact cum te uitai la Picasso sau la Francis Bacon, ei incorporau lucruri din iconografia şi tradiţia picturii vechi, dar totuşi rezultatul era o pictură totală. Nu e vorba despre „dacă o să reuşesc sau nu", ideea e că încerc să văd ce resursă are pictura ca mediu sau dacă mai pot obţine imaginea aia nu neapărat şoc, dar imaginea aia *brand new*.

M.P.: Asta cauţi tu programatic, să faci o pictură care are ceva din acel „fără precedent"?

A.G.: Da. E un lucru care mă interesează, ...pictura în secolul 20 s-a expandat foarte mult în tot felul de direcţii, sunt enorm de multe experimente în pictură, inclusiv experimente care au demonstrat că „OK, n-are sens să mergem în zona aia", s-au demonstrat şi fundăturile. Ca să se salveze, pictura a făcut foarte multe experimente. Dacă te uiţi la un Rothko, un Pollock, mă gândesc că asta era senzaţia atunci pentru cineva care-i vedea pentru prima dată, era ceva fără precedent. Poate mediul picturii să mai cuprindă acest „fără precedent"? Da. Toate numele mari din secolul 20 au acest atribut, împing limitele în nişte zone prin care nu s-a mai trecut.

M.P.: Lumea te percepe drept un pictor virtuoz, cât e de importantă partea de tehnică picturală, materia, în pictura ta?

A.G.: Mă interesează să mă joc cu pictura în toate formele ei tocmai ca să ajung la o formă, la o cunoaştere a mediului, deci să fiu atât de intim cu pasta aia şi cu gestul în sine de a pune pasta şi aşa mai departe, încât să-l văd din interior, nu din exterior. Imaginează-ţi un mediu ca o bulă: când eşti student sau adolescent te apropii de chestia asta aşa, din exterior. Şi atunci speri că în acel moment se relevă un alt tip de înţelegere a mediului decât acela când eşti în jurul ei şi îi dai târcoale. Este o chestie care există în mistică sau în credinţă. Ţi se cere ca prima dată să crezi şi după aia să cunoşti. Şi asta e forma cea mai onestă de a fi în mediul picturii, jucându-te cu el, experimentând şi stând în el.

M.P.: Ducând mai departe discuţia despre tehnica picturii, ştiu că acorzi o importanţă specială texturii în artă, care în cazul tău devine concept în sine.

A.G.: În special în Evul Mediu şi până în secolul al XIX-lea, temele erau misterele religioase, şi atunci, încercând într-o scenă religioasă să construieşti o textură de catifea, picioare murdare şi toată imaginea aia care era transcendentală, scena devenea mai familiară, ţi-o puteai imagina în camera de vizavi. Transcendentul nu mai avea o dimensiune abstractă.

Rolul zeilor, rolul unui Dumnezeu sau al Fecioarei Maria şi aşa mai departe, l-a ocupat în secolul 20 şi mai ales în spaţiul comunist, imaginea dictatorului, cultul dictatorului. Dacă în Evul Mediu găseai peste tot o icoană a Fecioarei Maria, în Rusia sovietică găseai peste tot un portret al lui Stalin, doar că toate aceste portrete erau retuşate. E o pornire naturală a noastră să fim curioşi de textura obiectului venerat. Întotdeauna propaganda a încercat să elimine textura din personajele astea venerate, tocmai ca să le dea aerul ăla bisericesc. Imaginează-ţi că ai văzut dintr-odată pe Kremlin un portret al lui Stalin aşa cum era, în *high-resolution*, cu faţa aia ciupită de vărsat, dinţii galbeni, înţelegi? Pictura flamandă s-a apropiat de divinitate într-un fel foarte interesant, cumva ca un soi de *paparazzi*. Fecioara Maria era dintr-odată îmbrăcată într-o catifea cu blană pe ea, devenea cineva din epocă. Pare că pe undeva erau sătui de imaginea aia „photoshopată"! La un moment

dreapta:
Adrian Ghenie, Stalin's Tomb, 2006
ulei și acrylic pe pânză, 30 x 73 cm
Colecția Mircea Pinte, Cluj. Foto: artistul

dedesubt:
Adrian Ghenie, Turning Blue, 2008
ulei și acrylic pe pânză, 31 x 31 cm
Colecția Wilfried și Yannicke Cooreman, Puurs, Belgia.
Foto: artistul

pagina alăturată:
Adrian Ghenie, The Dada Room (detaliu), 2010
imagine din expozitia personala la S.M.A.K., Gent
Foto: artistul, credit: S.M.A.K., Gent

dat, după o anumită cantitate de cult al personalității, în care o imagine este tot timpul livrată fără textură, populația simte nevoia să-i vadă chipul real. Aproape întotdeauna când artiștii au învestit un personaj important cu textură era pentru a-l scoate din zona aia impersonal-abstractă, de formă platonică, și de a-l face tangibil.
Imaginea de arhivă a secolului 20 nu are textură. Există volume, umbre și lumini, însă nu există texturi. Eu de asta fac abuz de textură când lucrez cu imagini din epoca aia, redau imaginii ceea ce sistemul de propagandă s-a chinuit să extragă. Și s-au chinuit să extragă exact în logica asta a zeului, zeul n-are mătreață, nu chelește. Cel mai bun exemplu este chiar România: portretul oficial al lui Ceaușescu era similar celui aparținând sfinților din Renaștere. Un volum, ochi, gură, nas și păr. Dar el în realitate era exact opusul: era un tip căzut, copt, era expresia bolii lui, diabet și toate chestiile alea. La un moment dat, după un anumit punct, devine frustrantă schizofrenia asta între imaginea livrată și faptul că tu știi că ăla e un moş. De asta apare logica paparazzi-lor care vor să fotografieze vedetele fără machiaj, vedetele sunt livrate în același stil, ele apar tot timpul perfect photoshopate. Ca niște zeițe. Ele n-au riduri, n-au accidente, n-au pistrui, apare un volum perfect luminat. Paparazzi îți restaurează exact chestia aia pe care se chinuie revistele să o elimine: condiția lor umană. Au ochii umflați, cearcăne, riduri, operații estetice, le pică părul. Dacă nu ar exista oamenii ăștia, am înnebuni, ar fi insuportabil.
Texturile nu sunt o scuză prin care eu să-mi manifest virtuozitatea, pentru că toate texturile mele nu sunt pictate în sensul ăla elaborat. Personajele mele ar trebui să put ă cumva, să le simți, să aibă ceva zemos, să nu fie doar niște volume. Asta pentru că vorbesc exact despre o epocă în care din imaginile răspândite de propagandă textura a fost scoasă afară.

M.P.: Probabil prin textură îi redai, de exemplu, imaginii lui Göring, când îl pictezi în ipostaza lui de colecționar, o componentă psihologică pe care n-o găsești în fotografiile din epocă.

A.G.: N-o găsești deloc. Obrajii lui vineții de la morfină și alcool nu apar în fotografii.

M.P.: Unul dintre cele mai frumoase portrete făcute de tine este portretul mumiei lui Lenin (*Turning Blue*). Este ilustrarea clară a sensului dat texturii în pictura ta, cel de redare a unui adevăr istoric. Pare că tema acelei picturi e mai degrabă culoarea albastră ca rezultat al unui retuș nereușit al istoriei.

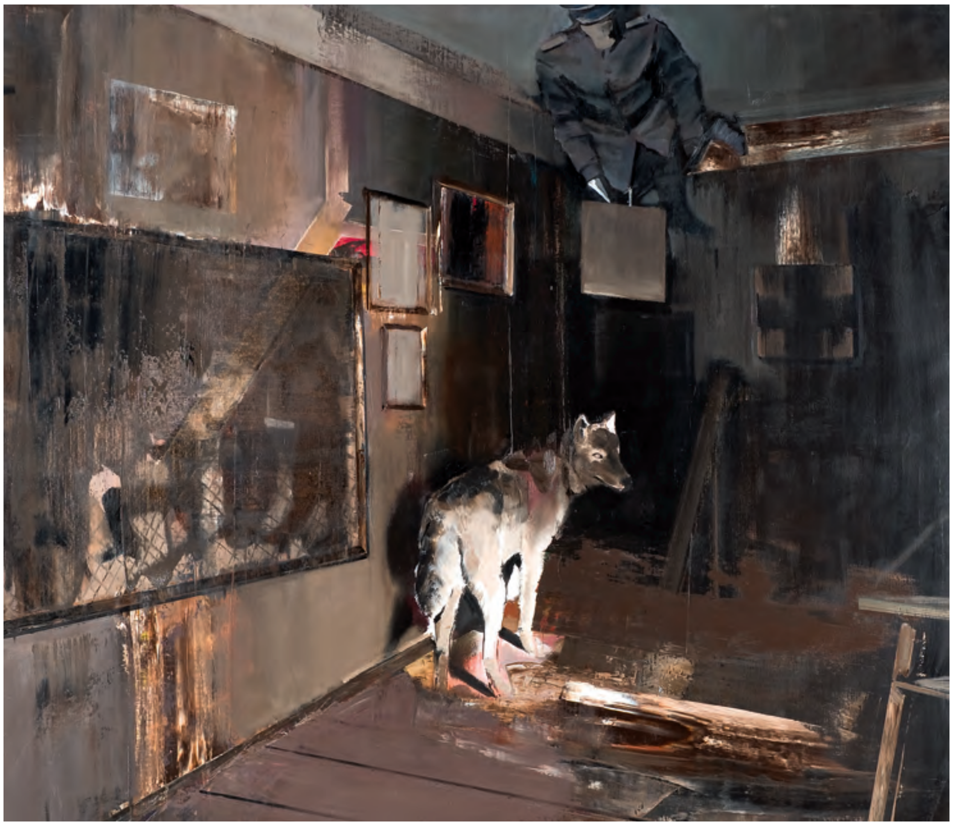
A.G.: Ăla e subiectul. Nu Lenin. De fapt, toată operația are ceva din tradiția religioasă, el este exact ca moaștele sfinților, este îmbălsămat, pus într-o raclă, pudrat și venerat exact ca și Sfânta Bernadette de la Lourdes sau mai știu eu care. Dar, după cum știm, o dată la câteva luni trebuie scos afară pentru că mucegăiește. Devine albastru. Mă preocupă această situație fără să o pictez în sensul naturalist al cuvântului. Niciunul dintre tablourile mele nu e pictat în sensul în care ar fi făcut Repin în secolul al XIX-lea sau Courbet sau mai știu eu care. Ca să ilustrez o textură, mă folosesc probabil de o tehnică care ține de expresionismul abstract, aici e jocul. Preocuparea mea conceptuală pentru acest subiect îmi oferă un pretext pentru o cercetare în mediul picturii, care nu e unul tradițional, iar cercetarea nu este una tradițională, chiar dacă rezultatul final evocă valorile consacrate ale picturii.

Text preluat din publicația: The world belongs to you, *redactor: Caroline Bourgeois, editura Mondadori Electra, 2011, ISBN 978883708509*

dedesubt:
Adrian Ghenie, Pie Fight Study III, 2008
ulei și acrylic pe pânză, 55 x 59 cm
Colecția Hort, New York. Foto: artistul

dreapta:
Adrian Ghenie, Dada is Dead, 2009
ulei pe pânză, 220 x 200 cm
Colecția Dean Valentine și Amy Adelson, Los Angeles.
Foto: artistul

pagina alăturată:
Adrian Ghenie, Duchamp's Funeral II, 2009
ulei și acrylic pe pânză, 200 x 300 cm
Colecția François Pinault. Foto: artistul



Interview Adrian Ghenie – Mihai Pop

Mihai Pop: Your evolution as an artist is marked by successive accumulations and over the time you have experimented different possible artistic approaches. I know that for a brief period of time you were also influenced by religious thinking but it did not offer the solution you were looking for. At a certain moment everything fell into its right place and from that moment on, your painting – bearing the powerful imprint of themes related to the 20th century history – has rapidly drawn the public attention. How does this process of self-definition function in your case?

Adrian Ghenie: *I am not that type of "mono" intellectual who is interested in only one single aspect and never stops talking about it; it seems to me that absolutely any subject is in fact an open possibility that allows us to define the significance of this world and, in the end, the type of art any artist practices accordingly represents a reflection of his degree of understanding the world. I watch a scientific documentary on Discovery and, if it is well done, it can offer you a piece of valid information for an artistic quest. I read the media every morning and I can sometimes find an interview about a social event and I learn a name which I google and find out that this character we're talking about has an interesting life story; afterwards I combine his story with a fact inspired from literature or history, in a sort of Brownian motion, which finally leads me to something that could be integrated into my art. I would get terribly bored if I were to discuss nothing but painting.*

M.P.: This integration into your painting of a piece of information coming from the media is obviously more than just a transfer. I'm interested in the mechanisms of this process, in your own mechanisms of sublimation at the level of the subject.

A.G.: *This sounds similar to one particular discussion I've recently had with the Dutch artist Navid Nuur, related to the fact that, basically speaking, there are no incompatible subjects; there is nothing incompatible, you only have to find the melting point of the proper artistic alloy. This point at which a substance can pass from one state into another is a well known fact in chemistry or in physics. Things cannot be simply joined together. But if you are able to find that particular state in which they change from natural things into alloys, then you've found your work! For instance, that's the case of my cycle of works entitled Pie Fights: apparently there's no connection between cinema – the whipped cream fights, and the Holocaust. There's no such thing, but if you can find that particular point, things can combine.*

M.P.: Which is the common point in this case?

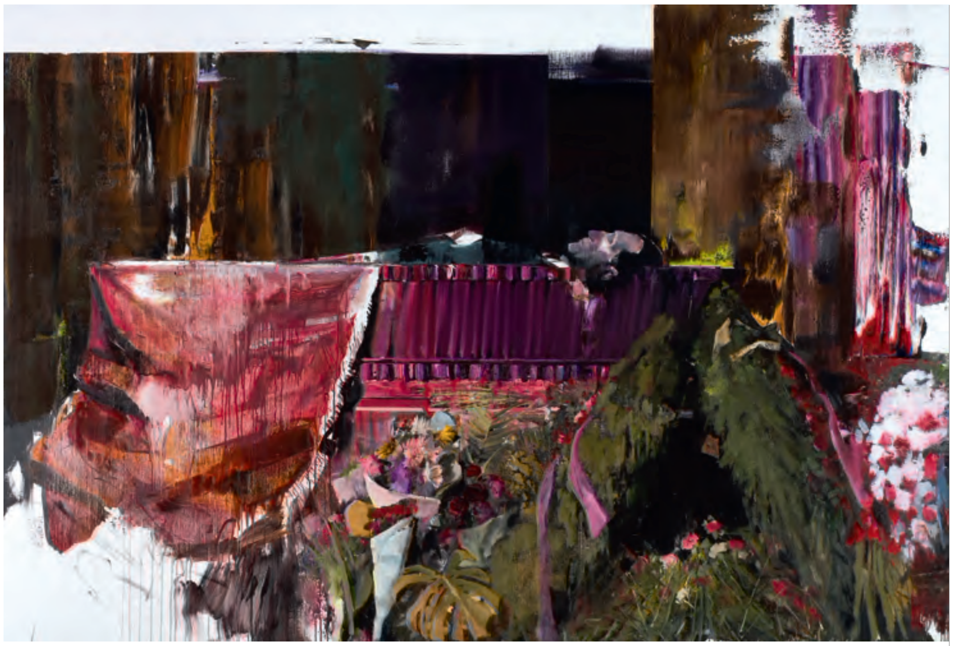
A.G.: *It is the state of humiliation. There are two forms of humiliation, one pertaining to comedy, to cinematography, and a social one. But both forms imply something brutal. Something paroxysmal, brutal and straightforward. The entire Holocaust was a form of humiliation followed by direct extermination, and in this area things look similar, even*

if they seem totally incompatible. Moreover, the Pie Fights series also refers to the identification of a situation which the collective mentality associates with cinema and which can, however, change into painting.

M.P.: Could this be some kind of reversed passage from film, an art enjoying a high degree of visibility, to painting, which has become a classic art? What could painting gain from the experience of cinematography? Does this make it more immediate, does it make it go beyond the obsolete? What cinematographic genre do you prefer and wish to bring closer to painting?

A.G: *The transfer itself is quite interesting in terms of artistic quest, it always surprises you. It is an untraveled road and you cannot anticipate the result. This is the most important part of an artist's work in the studio; you say, OK, I take this particular thing which is commonplace in the realm of the collective unconscious where it has acquired a definite form, and by using your artistic intelligence you create a kind of reflection of that thing, but into another medium. But it's not about the simple transposition of a theme from cinema to figurative painting, that sort of descriptive figurative bores me to death, it has never been the most interesting part in the practice of painting. The interesting thing is how to enrich the painting, beyond the image, with a psychological tension that makes the viewer experience a very powerful sensation when he sees it and he is at a loss to explain where it comes from. The viewer reads the text, gets a clue, but beyond that clue there is a very special type of tension which may come from many sources. In the studio, you can only control part of them.*

These two mediums, painting and cinematography, are, paradoxically speaking, related to the visual. I don't know whether painting can necessarily be enriched by something coming from cinema, but this is one experiment I'm highly interested in. I guess everything stems from a peculiar complex I've developed about cinema. I'm jealous of the specific power of cinema to build a virtual state, and on its capacity to break with reality. For two hours you're completely under its spell! And it's something spectacular and seductive about this entire story which has become so familiar to us; we've been going to cinema for one hundred years already, it's almost a routine, and we don't even analyze how incredible this cinematographic medium really is. I'd like to bring something of this magic, of this entire force, into painting. That's why my mockups used for designing space and composing the image have a certain filmic quality, because, as I've said before, I'm interested in that point where something pertaining to cinema, something that gives it power and makes it so spectacular for millions of people, melts and passes into the medium of painting. Even if, in the beginning, cinema used to distil its images using instruments coming from painting, it has gradually become so autonomous and vast that it can now be considered a sovereign medium. I would like to retrace the same road.



M.P.: You often mention a new type of painting. What kind of expression would you like to embrace?

A.G.: *I have the feeling that painting indulges today in a weird mannerism and we cannot talk about a radically new type of painting yet. I don't exclude myself from this matter, I'm also part of this mannerism, I have the impression that it is a kind of disease and maybe, at the same time, a sort of gift; we find ourselves in an exaggeratedly "distilled" kind of situation and I haven't seen anywhere around me a painting that could be considered "brand new". I sometimes think it's not even possible, maybe this is something specific to our time, all this recycling and synthesis and combination of aesthetics. The 20th century abounded in aesthetic offers so that the possibilities of combination are infinite. I'm looking for a type of painting that might somehow preserve the tradition and the history of the medium, but at the same time might also include a total break with the 20th century painting. It's exactly how you'd feel looking at Picasso's or Francis Bacon's works; they used to incorporate elements coming from the iconography and the tradition of old painting though the result was an exhaustive type of painting. It's not about whether I succeed in finding this new painting, the idea is that I'm trying to discover the possible resources of painting as a medium or whether I can still achieve that image, not necessarily shocking, but brand new.*

M.P.: Is that what you programmatically look for, to achieve a painting that might display a particular feature of "unprecedented"?

A.G.: *Yes, that's true. That's very interesting for me… Painting has extensively evolved during the 20th century in numerous directions. There have been many experiments in painting, including those experiments that demonstrated that they were going in the wrong direction, the ones that proved their own failures and dead ends. In order to save itself, painting made a lot of experiments. If you take a look at a Rothko, a Pollock, I guess that was the feeling for somebody who saw their works for the first time, it was something unprecedented. Can this medium of painting still offer the possibility of an "unprecedented"? Yes, it can. All the 20th century great names possess this quality; they push the limits towards areas that hadn't been trespassed before.*

M.P.: People see you as an extremely technically skilled painter. How important is pictorial technique in your practice?

A.G.: *I like playing with painting in all its aspects so that I could get to a particular form, to a certain degree of comprehension of the medium, in other words, get so familiarized with that painting paste and with the gesture of applying painting paste upon the canvas and so on, that I might actually see it from inside not from outside. Just imagine this medium like a bubble: when you're a student or an adolescent, you get closer to this thing from outside. And then I hope that in that precise moment you have the revelation of a specific type of understanding of the medium which is different from the one you had when you were outside it and you were just hovering around it. It is a thing generally related to mysticism or religious faith. First you are required to believe and afterwards to know. And this is the most honest form of residing within the medium of painting, playing with it, experimenting and simply staying there.*

stânga:
Adrian Ghenie, The Devil 3, 2010
ulei pe pânză, 200 x 230 cm
Colecția Tim van Laere, Antwerp. Foto: artistul

Textures are not my excuse for displaying technical skills, since all my textures are not painted in that elaborated manner. My characters should somehow stink, they should be felt, possess something juicy and they should finally be more than volumes. I'm talking precisely about an epoch when the images proliferated by communist propaganda were devoid of textures.

M.P.: Continuing the discussion about pictorial technique, I know you pay a special attention to texture in art, which in your case becomes a concept in itself.

A.G.: Especially during the Middle Ages and up to the 19th century, the subjects generally embraced by painting were religious mysteries. By trying to depict a velvet texture, dirty feet and that entire image which was transcendental in a religious scene, that scene would suddenly become more familiar, you could also imagine it placed in the next room. The transcendental was no longer an abstract thing.
The part of the gods, the part of God or of the Virgin Mary etc was replaced during the 20th century and especially within the communist space, by the image of the dictator, by the cult of the dictator. Whereas during the Middle Ages you could have always found an icon of Virgin Mary everywhere, in Russia you could have found Stalin's portraits everywhere, but all these portraits were retouched. Curiosity regarding the texture of the worshipped object is a natural human impulse. The propaganda apparatus has always tried to eliminate texture from the portraits of these worshipped characters in order to lend them that religious aura. Just imagine you would suddenly see a portrait of Stalin exhibited in Kremlin, as he actually looked in real life, a portrait showing him in high-resolution, with his pockmarked face, his yellow teeth. Do you get the picture? Flemish painting got closer to divinity in a very interesting way, like some sort of paparazzi. They suddenly got Virgin Mary dressed in velvet and furred mantel, like somebody belonging to that period. They seemed to have been sick and tired with that photoshopped image, right? At a certain moment, after a period that exacerbates the personality cult, according to which an image is always presented without a texture, people feel the need to see the real face. Whenever artists invested a certain character with a particular texture, it was in order to take that character out of the impersonally abstract realm of platonic forms and make it tangible.
The 20th century image archive lacks texture. There are volumes, shadows and lights, but there are no textures. That's why I use so many textures when I work with images inspired by that period; I give back the image the one element the propaganda apparatus struggled to eliminate. And it was doing this according to this logic of the god's representation, since gods have no dandruff, they don't get bald. The best example is Romania itself: Ceaușescu's official portrait was similar to the images of saints painted during the Renaissance: a volume, eyes, mouth, nose and hair. But, in reality, he was the exact opposite: he was a saggy, withered guy, he was the sum of his diseases, diabetes and all the rest. At a certain moment, after a while, this schizophrenia, opposing the painted image and your awareness that that guy in the portrait was an old man, became frustrating. Hence the effort of the paparazzi to take pictures of the stars wearing no makeup, because stars are portrayed in the same manner; they always appear in perfectly photoshopped pictures. Like goddesses. They have no wrinkles, no flaws, no freckles, there is a perfectly illuminated volume. Paparazzi actually restore that precise thing that magazines struggle to eliminate – human condition. They have puffy eyes, dark rings under their eyes, wrinkles, plastic surgeries, bald patches. If these people didn't exist, we would go mad, it would be unbearable.

M.P.: For instance, when you paint Herman Goering as an art collector, by paying a special attention to texture you probably restore a psychological component that cannot be found in the photos of that period.

A.G.: You cannot find it at all. His sunken cheeks turned purple after the extensive use of morphine and alcohol do not show in photos.

M.P.: One of the most beautiful portraits you painted is the portrait of Lenin's mummy (*Turning Blue*). It is the best illustration of the significance you give texture in your painting, that is rendering a historic truth. The theme of that painting seems to be the blue color as a result of a failed attempt of retouching performed by history.

A.G.: That's the subject. Not Lenin. In fact the entire operation acquires a feature pertaining to religious tradition. He reminds us of a saint's holy remains, he is embalmed, placed in a shrine, powdered and embellished, worshipped just like St. Bernadette from Lourdes or I don't know what other saint. But, as we all know, he has to be taken out of his coffin once in a couple of months, because he catches molds. It turns blue. This situation intrigues me and I try not to paint it in a naturalistic manner. None of my paintings are painted in the way Repine would have painted it during the 19th century or Courbet or I don't know who else. In order to illustrate a texture I use a special technique pertaining to abstract expressionism, that's the game. This sort of conceptual preoccupation concerning this subject offers me a pretext of researching the medium of painting which is not a traditional one, and this research is not a traditional one either, even if the final result tries to evoke the consecrated values in painting.

Translation by **DANIELA ROGOBETE**

Text first published in The world belongs to you, *Caroline Bourgeois ed., Mondadori Electra Publishing House, 2011, ISBN 978883708509*

Şerban Savu
Descifrând semnele timpului

text de **ROZALINDA BORCILĂ**

Realitatea nu răspunde, nu își recunoaște numele. *(Achille Mbembe)*

„Comunismul” (sau ce-a fost el) și-a continuat existența în România mult timp după ce a fost declarat în mod oficial mort. În orice caz, nu e asta ceea ce mă interesează, nu „Comunismul” sau regimul ci rezultatele lui, efectele unei utopii ratate.
(Șerban Savu)

În ultimii ani, o generaţie de tineri pictori români a erupt pe scena internaţională. Acest fenomen artistic îşi găseşte o paralelă în imensa influenţă internaţională a cinema-ului românesc contemporan. În ambele cazuri, se pune accentul pe un limbaj vizual care operează cu ajutorul unei anumite economii de mijloace. Din punct de vedere tematic, multe dintre lucrări explorează realitatea cotidiană a vieţii în România după Războiul Rece ca fiind în acelaşi timp familiară şi stranie.

Şerban Savu exemplifică perfect această generaţie de artişti, fiind în acelaşi timp una dintre figurile ei excepţionale. Crescut şi educat de ambele părţi ale diviziunii operate de Războiul Rece, Savu se inspiră cu uşurinţă din tradiţiile picturale europene, pe care le forţează înspre o investigaţie nuanţată a relaţiei dintre ideologiile de masă şi corpul sensibil. Explorează modul în care utopia ratată afectează încontinuu corpul, plăsmuind o experienţă cotidiană şi, în acelaşi timp, o coregrafie şi un aranjament spaţial pentru muncă şi timp liber. Lucrările lui se caracterizează printr-o remarcabilă acuitate a observaţiei, precum şi printr-un tratament al culorii şi o compoziţie de o rigurozitate comparabile. Scenele, oamenii, activităţile sunt familiare şi ciudate în acelaşi timp, deseori datorită faptului că forme recognoscibile au fost într-un fel dezechilibrate. Pictura devine un fel de cod sau cifru cu ajutorul căruia ne putem remodela un prezent în care totul s-a schimbat şi în care totuşi nimic nu s-a schimbat, un prezent pe care îl simţim ca ruptură şi în acelaşi timp inerţie.

De ambele părţi, acum

...În acelaşi fel în care se pare că nu putem gândi nimic din ceea ce limbajul nostru nu poate formula, se pare că nu putem vedea nimic din ceea ce tradiția noastră picturală nu include sau implică. (Thomas McEvilley)

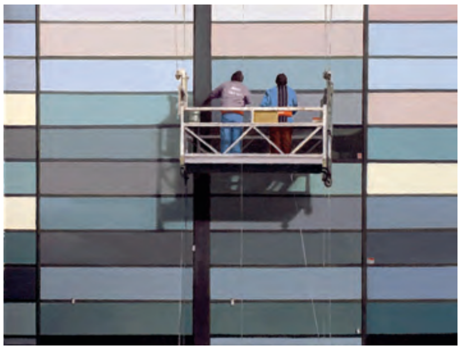
Felul în care pictez acum e rezultatul unei preocupări continue de a picta în acest fel, chiar pe vremea când pictam în alt fel. (Şerban Savu)

În discursurile istorice tradiţionale, Războiul Rece este descris în termenii unei diviziuni între Est şi Vest, care corespunde unei diviziuni ideologice şi politice între regimurile „comunist”, respectiv „capitalist”. Cel mai uşor de recunoscut simbol al acestei diviziuni spaţiale era Zidul Berlinului. Sfârşitul Războiului Rece, deseori reluat la televizor sub forma căderii Zidului în 1989, a fost văzut ca un eveniment istoric ce a şters această diviziune, semnalând totodată victoria globală a capitalismului. A fost ca şi cum diviziunea spaţială/ideologică (Est vs. Vest şi comunism vs. capitalism) a fost înlocuită cu una temporală (pre-1989 vs. post-1989). Dar opera lui Şerban Savu, luată în ansamblu ca un corpus discursiv, oferă un mod nou de a considera problema prezentului, prin înţelegerea Războiului Rece ca un proces în continuă dezvoltare, aflat în permanentă construcţie.

Ca în cazul multor artişti din generaţia lui, Şerban Savu are o experienţă de viaţă şi o educaţie artistică/intelectuală ce traversează ambele părţi ale diviziunii spaţiale şi geopolitice. Prima lui experienţă de viaţă în fostul „Occident” a fost o rezidenţă artistică de doi ani la Veneţia. Deşi Şerban era deja versat în limbajul dominant al artei contemporane în

alăturat:
Şerban Savu, The Football Game, 2007
ulei pe pânză, 80 x 120 cm
Colecția Hort, New York. Foto: artistul

deasupra:
Șerban Savu, Three Friends, 2009
ulei pe pânză, 163 x 220 cm
Colecția Straus, New York. Foto: artistul



deasupra:
Șerban Savu, Space, the Final Frontier, 2006
ulei pe pânză, 40 x 50 cm
Colecție privată, Viena. Foto: artistul

deasupra:
Șerban Savu, Sleep without Dreams, 2010
ulei pe pânză, 180 x 131 cm
Colecția Alain Gautier. Foto: artistul

vogă pe piața internațională, nu s-a arătat câtuși de puțin interesat de spectacolul Bienalei. S-a concentrat în schimb să aprofundeze studiul picturii clasice. Cu mai multe ocazii – via e-mail, dar și în atelierul lui din România – am discutat despre modurile în care propria lui încercare de a picta *într-un anumit fel* se intersecta cu o dorință istorică de europenizare, pe care mulți gânditori români o văd ca fiind definitorie pentru spiritul național. Această căutare a legitimității în relație cu o accepție colonială a Europei e susținută în termeni de *Latinitate*; ea produce un imaginar geografic straniu, în care România e situată în apropierea civilizațiilor latine (în principiu Italia și Franța) în accepția clasică. Pentru Șerban, acest lucru s-a manifestat prin educația artistică specifică primită în România, ca și printr-o dorință de a picta într-o anumită tradiție. Însă prima schimbare dramatică în relația sa cu propria operă s-a petrecut în momentul întoarcerii în România, după sejurul în Italia: „M-am întors la o realitate extrem de familiară, pe care o vedeam acum într-un mod total diferit de momentul când o părăsisem." Acest fel de a privi urma să devină una dintre caracteristicile principale ale operei sale.
Experiența lui Șerban este de asemenea modelată de ambele părți ale diviunii temporale marcate de anul 1989. Într-o primă fază, educația sa a fost determinată de o anumită accepție a culturii în relație cu munca. În România pre-1989, exista o distanță socială neobișnuită între clasele intelectuală/culturală și muncitoare, cu toate că în mod oficial cultura era văzută ca aflându-se în sprijinul măreţului proiect istoric de modernizare industrială, în forma lui „comunist" utopică. Una dintre cele mai importante figuri de stil din arta românească oficială de dinainte de 1989 era „Omul Nou" – imaginea simbolică a muncitorului, care întruchipează o relație specială între om, natură și tehnologie, în cadrul proiectului revoluționar. „Omul Nou" era eroul care, prin muncă, avea să schimbe lumea, al cărui corp era un teren al sacrificiului, dar și un instrument creativ, care îmbina munca și dansul. Șerban vorbește cu candoare despre faptul că e a patra generație de intelectuali din familie, având o relație inconfortabilă cu munca și cu muncitorii pe care o pune pe seama construcțiilor ideologice și sociale.

Astăzi, atelierul lui Șerban – și al majorității pictorilor din noul val – se află într-o fostă fabrică de pensule. Acest detaliu minor este semnificativ și, departe de a fi un accident, este simptomatic pentru condițiile muncii industriale în capitalismul global. La scurtă vreme dupa 1989, România a cunoscut o privatizare accelerată și o dereglare a pieții. Foste uzine de stat au fost vândute pe nimica toată, în timp ce mâna de muncă ieftină a garantat profituri enorme pe termen scurt. După câțiva ani de frenezie speculativă, odată cu deschiderea pieții de muncă ieftine din China, o mare parte din industria românească a ajuns o ruină. Această istorie accelerată – de la mecanizarea muncii, la mașinizarea ei, la flexibilizarea muncii și apariția capitalului cognitiv – este deseori privită ca o terapie de șoc.

Șerban își îndreaptă astăzi atenția către „Noul Om Nou", dintr-o perspectivă autocritică și strategică. Lucrează și primește vizitatori – galeriști străini, agenți și impresari – într-un atelier luminos în fosta fabrică de pensule, o clădire pe care încă o întrețin câțiva foști muncitori, și care oferă o priveliște asupra unor situri dezindustrializate în mijlocul unui cartier rezidențial care continuă să sărăcească. Este probabil inevitabil ca pictura lui să se confrunte nu doar cu imaginea sau cu personajul ideologic și mitic care ar putea fi Noul Om Nou, dar și cu felul în care procesele ideologice se imprimă asupra corpului sensibil, odată cu experiența senzorială a prezentului.

Timpul și Noul Om Nou

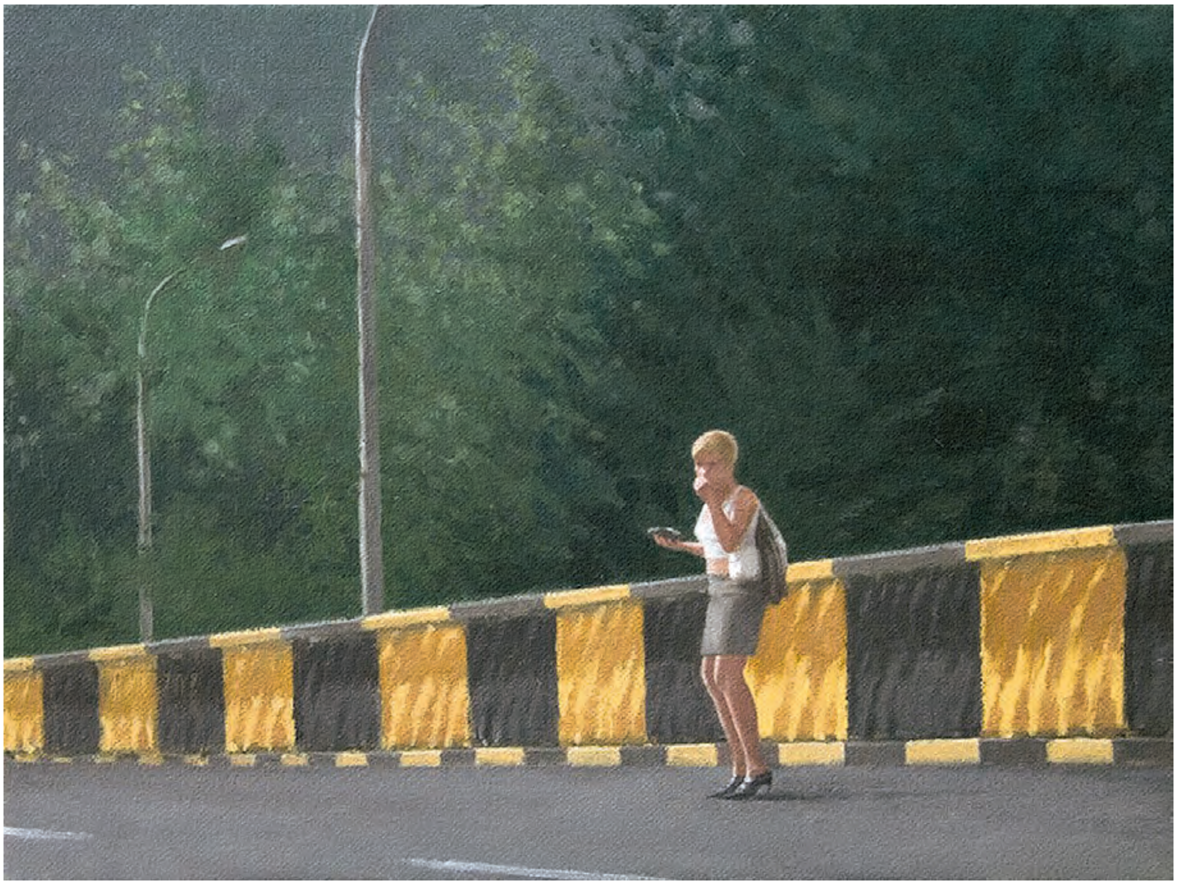
În condițiile tehnologiei moderne, sistemul estetic a fost supus unei răsturnări dialectice. Sistemul senzorial uman trece de la a fi aproape de realitate la strategii pentru a bloca realitatea. Percepția senzorială, din estetică devine anestetică, o amorțire a capacității cognitive a simțurilor, care distruge puterea organismului uman de a răspunde politic chiar și atunci când auto-conservarea o cere. (Susan Buck-Morss)

…este o stare națională, o tragere de timp și o apatie, o stare pe care o preferăm adeseori oricărei activități, un mix între meditație și lene. Nu italienescul bel far niente***, ci cumva lenea lui Oblomov într-un context istoric mai puțin fericit...*** (Șerban Savu)

Personajele lui Șerban Savu au rolul de semne compozite, de coduri vizuale pentru tipuri umane care se suprapun, mai degrabă decât de portrete ale unor indivizi familiari sau reali. Atunci când pictează, această suprapunere funcționează, în mod paradoxal, nu prin adăugare, ci prin scădere și reducere. Spațiile reprezentate se bazează uneori pe spații reale, observate și redate cu suficientă veracitate, dar și ele sunt compuse și funcționează ca niște semne pentru anumite tipuri de configurații spațiale. Este vorba în principal de fragmente, al căror decupaj sugerează o punere în scenă – curți, terenuri virane, interstiții care par „extrase", vizual și geografic, dintr-un ansamblu mai mare, folosind o perspectivă voyeuristă (o vedere de sus și dintr-un unghi de 3/4). Complexitatea lor socială este sugerată cu ajutorul unui număr restrâns de elemente vizuale: fiecare spațiu este un cod cu ajutorul căruia se poate descifra o geografie socială, adică un aranjament fizic și social, o reprezentare a relațiilor ce corespund triadei muncă – timp liber – casă. Acest procedeu de scrutare atentă, de observație, de abstracție, de reducere, de recompunere, are ca rezultat un fel de detașare sau distanțare față de operă – o detașare ce mi se pare a fi contrabalansată de o deschidere neașteptată înspre posibilitățile oferite de empatie. Chiar și atunci când personajele au un aer bizar sau lipsit de speranță, căutăm sensul prezenței lor. Nu ne întrebăm de ce se află acolo, cum au ajuns unde sunt și ce anume fac acolo, în schimb ne interesează calitatea experienței lor.
Acest procedeu de distanțare și apropiere simultană operează datorită exploatării de către Savu a temporalității pauzei, a intervalului. Picturile explorează trei dimensiuni ale intervalului sau pauzei, distincte și totuși legate între ele, care împreună chestionează experiența prezentului după dispariția utopiei de masă în forma ei „comunistă".
Prima dimensiune este „pauza de lucru", pauza dintre diferitele mișcări de bază din coregrafia procesului de muncă (munca referindu-se în cele mai multe cazuri chiar la munca industrializată, pe care Șerban o numește „munca urâtă, repetitivă, sărăcită"). Această pauză nu reprezintă o îndepărtare de muncă, nu este o evadare din disciplina necontenită a muncii industrializate, sau o depășire a muncii industrializate în condițiile capitalismului global; aceste interstiții fac mai degrabă parte din însăși condiția procesului de muncă, care a fost raționalizat, industrializat, segmentat în mișcări primare, transformând astfel corpul uman într-un fel de mașinărie. Înainte de 1989, proiectul revoluționar în fosta Europă de Est a fost în mare parte un proiect temporal: un proiect de avansare istorică mai degrabă decât de expansiune teritorială. Astfel, prin muncă, Omul Nou nu cucerește teritorii noi cât câștigă timp. Tablourile lui Savu chestionează ce se întâmplă cu munca după ce visul revoluționar s-a sfârșit... odată ce mișcările sau formele muncii au fost deconectate de munca propriu-zisă, sau în orice caz deconectate de o accepție a muncii care

deasupra:
Şerban Savu, Picnic, 2006, ulei pe pânză, 20 x 30 cm
Colecția Mircea Pinte, Cluj. Foto: artistul

dedesubt:
Şerban Savu, Mănăştur Bridge 2, 2007, ulei pe pânză, 30 x 40 cm
Colecția Claudiu Şugar, Cluj. Foto: artistul



alăturat (de la stânga la dreapta):
1. Şerban Savu, Untitled, 2007
ulei pe pânză, 40 x 31,5 cm
Colecţia Flash Art, Milano. Foto: artistul
2. Şerban Savu, Heat, Smoke, Slowness, 2010
ulei pe pânză, 160 x 122 cm
Foto: artistul, credit: Nicodim Gallery, Los Angeles

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Şerban Savu, The Chariot Driver, 2009
ulei pe pânză, 30 x 40 cm
Colecţia Anouk Martini-Hennerick, Paris. Foto: artistul
2. Şerban Savu, The Cage, 2009
ulei pe pânză, 50 x 35 cm
Colecţie privată, New York. Foto: artistul

apartinea unei anumite viziuni despre lume. Atunci când viziunea despre lume a fost spulberată, formele continuă să existe ca nişte spectre, plutind într-o lume în care totul s-a schimbat şi totul a rămas la fel.
A doua dimensiune a pauzei în opera lui Savu se referă la absenţa oricărei reacţii, sau la incapacitatea de a răspunde (la evenimente, la istorie...?), şi pe care Susan Buck-Morss ar defini-o ca pe o expresie a unei devastări senzoriale, care are ca rezultat o existenţă *anestetică*. Corespunde experienţei şocante (temporalitatea şocului), care este caracteristică modernităţii industriale şi vieţii tehnologizate, utopiilor de masă aflate sub semnul maşinii. A treia dimeniune a pauzei este legată de un anumit ritm cultural, pe care Savu îl numeşte o „stare naţională” de lene. Imaginile „timpului liber” sugerează o temporalitate în acord cu ritmurile vieţii preindustriale, un simţ colectiv al timpului care pare să nu fi fost afectat de disciplina industrială şi de imperativul activităţii.
Deşi în tablouri accentul poate fi pus pe una dintre aceste dimensiuni şi nu neapărat pe toate în acelaşi timp, le regăsim ca fiind deja toate prezente. Luate împreună, aceste trei accepţiuni ale pauzei formează un soi de temporalitate în trei părţi, fiecare parte fiind presupusă şi determinată de celelalte şi neputând fi înţeleasă singură. În căutarea Noului Om Nou ca fiind în acelaşi timp o imagine ideologică şi un corp sensibil determinat de experienţa istorică, temporalitatea tripartită a lui Savu este până la urmă timpul morţii; pictura lui, pe cât de distantă pe atât de atentă, pe cât de obiectivă pe atât de tandră, este un contra monument dedicat oamenilor ale căror corpuri trăiesc momentul morţii modernităţii, fiind în acelaşi timp vehiculele lui.

Despre prescriere şi urgenţă

Bunurile private nu au încetat să aglomereze reveriile private ale oamenilor; încă au o funcţie utopică la nivel personal. Dar abandonarea proiectului social la scară largă pune în legătură această utopie personală cu cinismul politic, deoarece nu mai este necesar să garantezi colectivităţii ceea ce individul caută singur. Utopia de masă, altădată corelatul logic al utopiei personale, a devenit acum ceva învechit. (Susan Buck-Morss)

Clasa socială ca realitate politică există, şi este mai fundamentală ca niciodată, deşi din punct de vedere cultural şi politic a dispărut total. Aici se află triumful capitalsimului. (G. M. Tamás)

Acest eseu a fost scris într-un moment în care o nouă generaţie de pictori români, care în Europa constituia deja un fenomen, începe să devină vizibilă în Statele Unite. Dacă ne întoarcem la opera lui Şerban Savu în contextul acestui nou fenomen cultural, de fascinaţie a publicului mondial faţă de reprezentările României „post-comuniste”, ne putem întreba: de ce această fascinaţie? Şi de ce *acum*? Devine astfel important să încheiem eseul cu o discuţie a politicii recepţiei. Imediat după căderea Zidului Berlinului, emergenţa pe piaţa globală a artei contemporane din fostul bloc comunist s-a petrecut în contextul unui apetit vorace pentru discursuri despre eşecul comunismului şi victoria planetară a aşa-zisului *mod de viaţă (occidental/capitalist)*. Douăzeci de ani mai târziu, care este miza acestui nou val? Oare artiştii reprezintă pe pânză ceva diferit – şi, la fel de important, privirea „noastră” asupra ei este diferită, având în vedere sensibilitatea noastră schimbată, care a fost reacordată în mod radical, de la începutul anilor ‘90? Cum se desfăşoară întâlnirea cu această operă în 2010? Această întrebare are, după părerea mea, implicaţii speciale pentru publicul din Occident, marele aşa-zis câştigător al Războiului Rece, în acest moment în care ne trezim din Visul democraţiei de piaţă într-un dezastru ecologic, în război permanent, într-o lume în care toate aspectele vieţii sociale se erodează sub presiunea restructurării capitaliste.
Vreau să sugerez că propria noastră experienţă se cere a fi interogată de urgenţă. Prezentul nostru este un timp de criză şi de ruptură epistemologică. Privind sfârşitul Războiului Rece dinspre partea noastră (a fostului Occident), Susan Buck Morss ne aminteşte faptul că utopiile de masă în fostele blocuri politice opuse au fost poate diferite ca formă, dar au constituit amândouă construcţii ale aceluiaşi proiect, cel al modernităţii industriale. Sfârşitul Războiului Rece nu a reprezentat pur şi simplu înlocuirea unei utopii (comuniste) cu alta (capitalistă), ci a marcat mai degrabă abandonarea unui proiect social mai mare; momentul dizolvării a însăşi utopiei de masă.
Putem privi tablourile lui Şerban Savu pentru a arunca o privire fugară la propriile noastre coregrafii vidate de sens, la propriile noastre utopii spulberate, ale căror reziduuri ne parcurg corpul şi dau formă geografiilor vieţilor noastre. Deşi lucrările par să facă referinţă la România, la un *aici* şi *acum* depărtat, invit spectatorii să ţină cont de felul în care acestea sunt relevante pentru propria lor experienţă: să le considere nişte puncte de vedere separate prin care propriul nostru prezent poate fi descifrat. Din această perspectivă, noi înşine suntem într-o stare de şoc, prinşi într-o imposibilitate de a reacţiona, de a răspunde istoriei şi de a îi da formă, chiar şi atunci când repetăm, ca nişte *zombi*, formele spectrale şi coregrafiile democraţiei capitaliste. Dacă descifrarea prezentului implică, după cum spune Achille Mbembe, „să judecăm, să dăm verdicte despre faptul de a fi propriii noştri contemporani”, devine evident faptul că povestea întâlnirii noastre cu „post-comunismul” *sub semnul victoriei globale a capitalismului* e un proces cu efecte caracteristice, care prescrie posibilităţile gândirii critice şi împiedică căutarea unor alternative. La douăzeci de ani după căderea Zidului, putem să ne imaginăm altfel această întâlnire, de data aceasta sub semnul posibilităţii şi urgenţei; de aici, putem vedea coincidenţele flagrante ale istoriei; de aici, putem vedea că ceva ne cheamă şi nu ne putem permite să aşteptăm.

traducere de **CRISTINA BOGDAN**

Text preluat din monografia Şerban Savu, *redactor: David Nolan, editura Hatje Cantz, 2011, ISBN 978-3-7757-2839-3*

Şerban Savu
Deciphering the signs of the times

text by **ROZALINDA BORCILĂ**

Reality does not answer, does not recognize its name. (Achille Mbembe)
"Communism" (or whatever that was) continued its existence in Romania long after it was officially declared dead. But anyways, this is not what I am interested in, it is not "Communism" or the regime but its results, the effects of a failed utopia. (Şerban Savu)

In recent years, a generation of young Romanian painters has emerged into the international spotlight. This global artistic phenomenon has its parallel in the immense international influence of contemporary Romanian cinema. In both film and painting, there is an insistence on a visual language which operates through a certain economy of means. Thematically, many of the works explore the daily realities of life in Romania after the end of the Cold War as both familiar and uncanny.
Şerban Savu is an excellent example of this generation of artists and, I think, quite exceptional within it. Raised and educated on both sides of the Cold War divide, Savu draws with ease from classical European pictorial traditions, which he leverages towards a nuanced investigation of the relationship between mass ideologies and the sentient body. He explores the way in which a failed utopia plays out relentlessly upon the body, shaping an experience of daily life, as well as a choreography and spatial arrangement of work and leisure. His works are characterized by a remarkable acuity of observation, matched by a nuanced handling of color and geometrically rigorous composition. The scenes, people, activities are familiar and strange at the same time, often because recognizable forms have now somehow come unhinged. Painting becomes a kind of code or cipher through which one can re-engage a present in which everything has changed and nothing has changed all at once, a present which we experience as both rupture and inertia.

From Both Sides, Now
… just as it seems we can't think anything that our language can't formulate, so it seems we can't see anything that our pictorial tradition does not include or imply. (Thomas McEvilley)
The way in which I paint now is the result of a continuous preoccupation for painting in this way, even back when I was painting something else. Şerban Savu
In conventional historical narratives, the Cold War is described in terms of a spatial division between East and West – corresponding to an ideological and political division between "communist" and "capitalist" regimes. The most recognizable symbol of this spatial divide was the Berlin Wall. The end of the Cold War, often replayed on TV as the fall of the Wall in 1989, was seen as a historical event that erased this divise and signaled the global victory of capitalism. It is as if the spatial/ideological divise (East vs. West and communist vs. capitalist) was replaced by a temporal one (pre-1989 vs. post-1989). But Şerban Savu's work, taken as a whole discursive corpus, offers another way to grapple with the problem of the present, by understanding the end of the Cold War as a process that is continuously unfolding, that is always under construction.
Not unlike the other artists in his generation, Şerban Savu's life experience and artistic/intellectual education traverses both sides of the spatial and geopolitical divide. His first experience of living in the former "West" was a 2-year artistic residency in Venice. Although Şerban was by then fully conversant in the dominant languages of contemporary art on the global market, he had little interest for the spectacle of the Biennale. Instead, he focused on deepening his study of classical painting. In several correspondences, both via email and in his studio in Romania, we spoke of the ways in which his personal quest to paint in a certain way intersected with a historic desire for europeanness which many Romanian critical thinkers see as shaping the national psyche. This national desire for legitimacy in relation to a colonial understanding of Europe is argued in terms of Latinity; it produces a strange imaginary geography that situates Romania in proximity to the Latin civilizations (predominately Italy and France) in their classical understanding. For Şerban this manifested in a particular artistic education in Romania, as well as a personal desire to paint in a certain tradition. However, the first dramatic shift in his relationship to his work took place upon his return to Romania after his stay in Italy: "I returned to a very familiar reality, which I now saw in a radically different way than at the moment of my departure". This estranged optic becomes one of the dominant characteristics of his work.
Şerban's experience is also shaped from both sides of the temporal divide relative to 1989. His early education was determined by a particular understanding of culture in relation to labor. In Romania, there was a peculiar social distance between the intellectual/cultural class and the working classes, even though (official) culture was seen as being in the service of the great historical project of industrialized modernity in its "communist" utopist form. One of the most significant tropes of pre 1989 Romanian official art was the "New Man" – the symbolic image of the worker as embodying a particular relationship between human, nature and technology in the revolutionary project. The "New Man" was the heroic character who through work would change the world, whose body was a site of sacrifice but also a creative instrument, fusing work and dance. Şerban speaks candidly of being a fourth generation intellectual, whose uneasy relationship to labor and laborers is largely mediated by ideological and social constructs.

Today, Şerban's studio – and those of most other painters in this new wave – is housed in a former paintbrush factory. This small detail is significant, and it is no accident, but rather symptomatic of the condition of

dedesubt:
Şerban Savu, The Lathe Man, 2009
ulei pe pânză, 123 x 160 cm
Foto şi credit: artistul

pagina alăturată:
Şerban Savu, Foundation, 2009
ulei pe pânză, 30 x 23 cm
Colecţia Jim Taylor, Denver. Foto: artistul

industrial labor under global capital. Shortly after 1989, Romania experienced an accelerated and wholesale privatization and market deregulation. Formerly state owned industries were sold off for pennies on the dollar, and cheap labor virtually guaranteed enormous short-term profits. After a few years of speculative frenzy, and with the opening of the cheap labor markets in China, much of Romanian industry has been left in ruins. This accelerated history – from the mechanization of labor, the mechanization of work, the flexibilization of labor and the emergence of cognitive capital – is often referred to as a shock therapy.

Today Şerban self-critically and strategically turns his attention to the emerging "New New Man". He works and receives visitors – foreign gallery owners, agents and impresarios – in a light-filled studio in the former paint brush factory, a building still maintained by several former workers, overlooking a series of deindustrialized sites in the midst of an increasingly impoverished residential neighborhood. It is perhaps inevitable that the painting confronts not only the image or ideological, mythical character that might be the New New Man, but also the problem of how ideological processes settle upon the sentient body, of the sensorial experience of the present.

Time and The New New Man

Under conditions of modern technology, the aesthetic system undergoes a dialectical reversal. The human sensorium changes from a mode of being "in touch" with reality into a means of blocking out reality. Aesthetics sensory perception becomes anaesthetics, a numbing of the senses' cognitive capacity that destroys the human organism's power to respond politically even when self-preservation is at stake. (Susan Buck-Morss)

… it is a national state, a lagging and sluggishness, a state often preferred to any kind of action, a mixture between meditation and idleness. Not the Italian bel far niente, but somehow like the laziness of Oblomov unfolding in a more unfortunate historical context… (Şerban Savu)

Şerban Savu's characters function as composite signs, as visual codes for overlapping human types rather than as portraits of familiar or existing individuals. As he paints, this overlapping works not through addition but, paradoxically, through subtraction and reduction. The spaces depicted are sometimes based on real spaces, carefully observed and rendered with sufficient veracity, but they too are composites and function as signs for certain types of spatial configurations. They are often excerpted spaces, whose framing suggests a staging – courtyards, city lots, in-between spaces that become visually and geographically "extracted" from the larger whole through a voyeuristic perspective (a three-quarter view from above). Their social complexity is suggested from a minimal number of visual elements: each space is a code deciphering a social geography, that is to say a physical and social arrangement, an expression of relations corresponding to the triad work - leisure - home. This process of close scrutiny, observation, abstraction, reduction, recomposition, produces a certain kind of detachment or distance in the work – which I find counterbalanced by an unexpected opening towards the possibility for empathy. Even as the characters take on a sense of strangeness and bleakness, we search for the meaning of their presence. We do not ask why they are there, how did they arrive there, and what precisely are they doing, but wonder instead at the quality of their experience.
This simultaneous distancing and closeness operates especially through Savu's engagement with the temporality of the pause, the interval, the break. Over and over again, the paintings explore three distinct but interrelated dimensions of the interval or the pause, which together address the experience of the present after the disappearance of mass utopia in its "communist" form.

The first dimension is the "work break", the break between different basic motions in the choreography of the working process (work referring in most cases literally to industrialized labor, which Şerban calls the "ugly, repetitive work, the impoverished work"). This is not a departure from labor, it is not an escape from the relentless discipline of industrial labor or the overcoming of industrialized labor under conditions of global capitalism; rather, these in-between moments are part of the condition of the working process itself, which has been rationalized, industrialized, broken down into basic motions, rendering the human body as a kind of machine. Before 1989, the revolutionary project in the former East was in many ways a temporal project: a project of historical advancement rather than territorial expansion. Thus, through work, the New Man does not conquer territory but rather gains or advances time. Savu's paintings ask what happens to work after the end of the revolutionary dream… as the motions and forms of work become unhinged from work, or at least unhinged from the understanding of work that was intrinsic to a worldview. When the worldview is shattered, the forms continue as spectral forms, now floating in a world where everything has changed and everything has stayed the same.

The second dimension of the pause or "break" in Savu's work refers to the absence of a reaction, or of the inability to respond (to events, to history…?) , and which Susan Buck-Morss might discuss as an expres-

sion of a certain sensorial devastation, producing as a result an anesthetized existence. This corresponds to the experience of shock, (the temporality of shock experience) which is characteristic of industrialized modernity and the technologization of life, of mass utopias under the sign of the machine. The third dimension of the pause is connected to a specific cultural rhythm, which Savu calls a "national state" of laziness, of idleness. Images of "leisure" suggest a temporality attuned to the rhythms of preindustrial life, a collective sense of time that seems to have escaped the internalization of industrial discipline and imperative for activity.

Although in individual paintings the emphasis may be more on one rather than the other, we see all three of these dimensions operating at all times. Taken toge ther, these three understandings of the pause form a kind of tripartite temporality, in which each is determined by the others, and none can be understood in isolation. In searching for the New New Man as both an ideological image and a sentient body shaped by historical experience, Savu's tripartite temporality is ultimately the time of death and dying; his painting, as distant as it is mindful, as objective as it is strangely tender, is a counter monument to the people whose bodies bear the experience of – and are the material vehicles for – the dying moments of modernity.

On foreclosure and urgency

Commodities have not ceased to crowd people's private dreamworlds; they still have a utopian function on a personal level. But the abandonment of the larger social project connects this personal utopianism with political cynicism, because it is no longer thought necessary to guarantee to the collective that which is pursued by the individual. Mass utopia, once considered the logical correlate of personal utopia, is now a rusty idea. (Susan Buck-Morss)

Class as an economic reality exists, and it is as fundamental as ever, although it is culturally and politically almost extinct. This is a triumph of capitalism. (G. M. Tamás)

This essay is written at a moment when a new generation of Romanian painters, already a phenomenon in Europe, is gaining visibility and prominence in the United States. If we return to thinking about Şerban Savu's work in the context of this new cultural phenomenon, of the fascination of world audiences with representations of "post-communist" Romania, we might ask: why this fascination? And why now? It seems important to end the essay by explicitly addressing the politics of reception.

Just after the fall of the Berlin Wall, the emergence on the global market of contemporary art from the former "East" took place in the context of a voracious appetite for narratives of the failure of communism and the planetary victory of our way of life. Twenty years later, is there something different at stake in this new wave? Are the artists portraying something different – and just as importantly, are we viewing this work differently, given our current sensibility, which which has been radically re-tuned since the early 90's? How are we encountering this work in 2010? This general question has, I think, particular implications for audiences in the former West, the great supposed victors of the Cold War, as we awaken from the Dream of market democracy into ecological devastation, permanent war, increased immieration and the erosion of all aspects of social life under the pressures of capitalist restructuring.

I want to suggest that our own experience demands to be urgently interrogated. Our present is a time of crisis, of epistemological breakdown. Looking at the end of the Cold War from our side of the divide, Susan Buck Morss reminds us that mass utopias in the former East and West might have differed violently in their forms, but were in fact both constructions of the same project, that of industrial modernity. The end of the Cold War was not simply the replacement of one utopia (communism) by another (capitalism), but marks instead the abandonment of the larger social project; the moment of the dissolution of mass utopia itself.

We can look at Şerban Savu's paintings for a glimpse at our our own void choreographies, our own shattered utopias, the residue of which plays out through our bodies and shapes the geographies of our lives. Although the works seem to refer to Romania, to a distant here and now, I invite the viewer to consider how they are relevant to their own experience: to think of them as an estranged optic through which to decipher our own present. From this perspective, we ourselves are in a state of shock, caught in an impossibility to react, to respond and shape history, even while we rehearse – zombie-like – the spectral forms and choreographies of capitalist democracy. If deciphering the present also implies, as Achille Mbembe has stated, "making a judgment, a verdict on being our own contemporaries", we see that the history of our encounter with "post-communism" under the sign of the global victory of capitalism is a process that has very specific effects, foreclosing the possibilities for critical thinking and delegitimizing the search for alternatives. Twenty years after the fall of the Wall, we can reimagine our encounter under the sign of possibility and urgency; from here, we can see the glaring coincidences of history; from here we can see that something is calling, and we cannot afford to wait.

Text first published in Şerban Savu, *monography, David Nolan ed., Hatje Cantz Publishers, 2011, ISBN 978-3-7757-2839-3*

Marius Bercea, Radu Comşa, Oana Fărcaş, Cantemir Hauşi, Victor Răcătău, Mircea Suciu

Şcoala de la Cluj

text de **JANE NEAL**

Este întotdeauna o chestiune problematică dacă artiştii care au studiat împreună şi au lucrat ori s-au născut în acelaşi oraş pot fi grupaţi şi descrişi ca fiind o mişcare, cu atât mai mult atunci când aceşti artişti sunt tineri şi ajung la o recunoaştere internaţională fiecare pe rând. Este uşor să priveşti din poziţia actuală înspre aşa-zişii artişti ai secolului trecut regrupaţi sub denumiri ca „suprarealişti", „impresionişti" sau „expresionişti abstracţi". Este chiar posibil să etichetezi anumiţi artişti, aflaţi acum la maturitate şi deci împliniţi din punct de vedere artistic, ca aparţinând unor grupări ca YBA (care nu mai sunt chiar atât de tineri) sau şcoala de la Leipzig. Dar atunci când o mişcare devine cu adevărat o mişcare?

Răspunsul ar putea fi: atunci când începe să fie descrisă din afară ca fiind una. Recent, revista internaţională de artă ARTINFO şi Financial Times au discutat amândouă despre şcoala de la Cluj şi Scena clujeană. Distincţia aceasta este convenabilă, în sensul în care primul termen poate desemna numărul crescând de pictori care au apărut recent (sau sunt pe cale de a apărea) pe scena internaţională, nativi din Cluj sau din zona Ardealului, iar al doilea termen desemnează artişti care lucrează cu tehnici diferite dar care au studiat împreună şi au avut colaborări unii cu alţii.

Deşi numeroşi artişti astfel desemnaţi, care lucrează şi trăiesc în Cluj (sau fac naveta între Cluj şi mari oraşe europene), aleg să nu se considere ca făcând parte dintr-o mişcare, opunându-se unor etichetări externe, istoria artei ne arată că istoricii, criticii şi colecţionarii au ascultat rareori apelurile artiştilor de a fi consideraţi în mod independent. Lumea artei – din Renaştere şi până acum – a încercat mereu să eticheteze şi să grupeze artiştii. Dacă un artist se mută în alt oraş, aduce cu sine propriul trecut, deşi uneori ajunge să devină o parte din, sau să instigheze ceva nou în acest oraş (să ne gândim la artiştii care au venit la Paris la sfârşitul secolului XIX şi la începutul secolului XX). Şi, deşi pare neserios să mai aduci în discuţie noţiunea de Zeitgeist, există un motiv bun pentru a o face totuşi. Artiştii sunt prin natura lor mai sensibili la emoţiile şi la mişcările interne ale societăţii, cărora le dau o expresie în opera lor. Prin urmare, opera lor rezonează cu epoca în care trăiesc şi ea circulă o vreme până când criticul, curatorul, colecţionarul, artistul, studentul realizează faptul că are loc un nou fenomen în lume. Rezultatul acestei circulaţii este că oamenii încep să caute alţi artişti care, chiar dacă nu sunt similari, au ceva din atmosfera, energia, culoarea sau subiectele primului artist, şi astfel oamenii încep să vorbească de mişcări şi stiluri.

Acest lucru poate fi foarte îmbucurător pentru artiştii care urmăresc recunoaşterea internaţională. Cu toate acestea, este foarte greu să împiedici crearea unei ierarhii. Prin virtutea lineară a timpului şi o atitudine de tipul „primul venit, primul servit" care permite artiştilor din prima linie să reuşească pe plan internaţional înaintea celorlalţi (spre exemplu, sunt primii care apar în bienale, în presa internaţională, primii ale căror lucrări sunt vândute colecţionarilor importanţi, primii care sunt invitaţi să aibă expoziţii în muzee), ocupând

astfel poziţia principală într-o mişcare artistică, devine din ce în ce mai greu pentru artiştii de aceeaşi vârstă, care sunt originari din aceeaşi regiune, să fie consideraţi în mod independent şi chiar just. În timp, artiştii care devin cunoscuţi puţin mai târziu pe scena internaţională, în sensul că pleacă din poziţia unor necunoscuţi (deşi ei sunt activi în cadrul propriei lor comunităţi artistice) pe scena internaţională, pot foarte bine să îi ajungă, ba chiar să îi întreacă pe semenii lor, dar la început este foarte greu să urmăreşti de acasă un seamăn ajuns faimos.

Adevărata măsură a succesului unui artist – în termeni de recunoaştere critică, număr de expoziţii importante în muzee şi preţuri ridicate la licitaţii – nu poate fi de fapt cu adevărat evaluată decât după ce artistul (şi toţi cei din generaţia lui) a murit. Până atunci, totul rămâne un joc de noroc şi decizii deştepte – de a expune în galeria potrivită, alături de artiştii potriviţi, de a-i cunoaşte pe curatorii, criticii şi investitorii potriviţi. Cu siguranţă există şi oameni cărora le pasă cu adevărat de artişti şi de opera lor, oameni care încearcă să se ţină deoparte de circul care este piaţa artistică internaţională şi să judece numai prin prisma simpatiei pe care o au pentru opera unui artist. Dar „creatorii de tendinţe", cum au fost numiţi cei care „ fac" cariera unui artist atunci când e proaspăt ieşit pe scena internaţională – de obicei pe la 30-35 de ani – sunt în general prea ocupaţi pentru a se mai opri asupra acestei chestiuni şi preferă de obicei să bifeze: în ce galerie expune?

pagina alăturată:
Victor Răcătău, Butterflies, Flower and Abyss, 2006
ulei pe pânză, 24 x 18 cm
Colecția Mircea Pinte, Cluj. Foto: artistul

stânga:
Victor Răcătău, Little Anima Mundi, 2010
ulei pe pânză, 20,1 x 27,6 cm
Foto și credit: artistul

jos, (de la stânga la dreapta):
1. Cantemir Hauși, Who's trofee?, 2008
ulei pe panou de lemn, 15 x 21 cm
Colecția Hort, New York. Foto: Adrian Ghenie
2. Cantemir Hauși, Untitled, 2009
ulei pe pânză, 88 x 152 cm
Foto: Feleki Szabolcs, credit: artistul

Ce pot să citesc despre el? Cine îl cumpără? Şi aşa mai departe.
Este în acelaşi timp previzibil şi plictisitor să urmezi calea dată de aceşti creatori de tendinţe şi este de departe mai bine să recunoşti fiecare artist pentru meritul lui personal, dar aceasta este lumea în care artiştii trebuie să muncească dacă vor să trăiască din arta lor.
Timpul va decide până la urmă ce rămâne din aceşti artişti. Vocea şi talentul lor individual vor fi înregistrate în opera pe care o vor lăsa în urmă. Poate părea un pic morbid să ne oprim asupra acestui punct atunci când discutăm despre artişti de 30-40 de ani, dar e important să fim conştienţi că acesta este numai începutul, şi numeroase lucruri se pot şi se vor schimba. Unii dintre artiştii despre care este vorba în acest dosar ar putea deveni staruri internaţionale, alţii s-ar putea să nu mai producă nimic, alţii în final să aibă un succes modest. Un lucru este sigur. Clujul a reuşit să ajungă în atenţia lumii artei, iar artiştii de aici au reuşit ceva ce, acum zece ani, ar fi părut ca un vis frumos. Toţi artiştii despre care este vorba în acest număr, ca şi cei care îi promovează, merită să fie recunoscuţi pentru acest lucru.
Marius Bercea este pe punctul de a deveni unul dintre cei mai puternici colorişti din generaţia lui. Peisajele lui freamătă de energie. Ceruri de un albastru profund, de un galben sulfuros sau de un alb imaculat planează deasupra unor construcţii futuriste din anii '60-'70, situate printre dealuri rotunjite sau în câmpii acoperite de iarbă. Bercea a fost mult timp intrigat de filmul futuristic al lui Fritz Lang, *Metropolis* (1927), şi într-adevăr multe dintre lucrările lui recente au ceva din atmosfera acestui film. Arhitectura modernistă pe care o reprezintă Bercea este invadată de vegetaţie. Uneori pare ca şi când griul asfaltului, verdele vegetaţiei şi cerul îşi schimbă locurile între ele, în termeni de culoare, pentru a evoca o anumită oră din zi, sau chiar o perioadă istorică. Într-un fel oarecum ironic, aceste clădiri care sunt sinonime cu totalitarismul, au fost inspirate de idealuri arhitecturale utopice şi de imaginarul şi misterul care învăluiau cursa spaţială.
Bercea este curajos şi intuitiv, dar încrederea lui este temperată de sensibilitate, fapt ce-i permite să amestece lavis-uri executate rapid cu linii unduitoare cu zone dense, uscate şi păstoase. O nuanţă de portocaliu sau o pensulaţie cu ocru stă lângă un cer atât de albastru încât pare aproape violet; o pensulaţie lejeră de verde aprins apare dintr-o zonă perfect albă, înainte ca un pic de maro să înceţoşeze albul. E neaşteptat, dar funcţionează; şi într-un fel e proaspăt şi incitant. Fondurile lui Bercea sunt probabil mai interesante atunci când le priveşti de aproape. Caracterul abstract al acestei macro-experienţe (senzaţia de rătăcire într-o mare de semne) o face intrigantă şi plină de nesiguranţă. Cerurile mai ales trebuie menţionate, poate datorită dragostei pe care o poartă artistul peisajului montan din copilăria sa, un peisaj cu ceruri joase şi mereu schimbătoare, dar şi datorită interesului pe care îl arată faţă de ameninţările pe care poluarea şi radiaţia le prezintă pentru peisaje şi populaţie. Bercea reuşeşte să reînvigoreze genul tradiţional al peisajului prin faptul că reprezintă bazele fracturate ale societăţii contemporane.
Lucrările lui Radu Comşa tind în tăcere spre derizoriu. Forţa lor stă în subtilitatea şi în umorul lor lejer. Comşa nu încearcă să facă declaraţii politice îndrăzneţe sau obtuze, în loc de asta selectează şi prezintă imagini din trecut şi prezent pe care le consideră interesante, ba chiar amuzante. Tablouri mici cu jucării, reinterpretări ale unor afişe, hărţi, animale şi semne sunt redate – în parte realistic, în parte abstract – în stilul memento-urilor. Ca o coţofană, Comşa se aruncă asupra lucrurilor şi le înregistrează.

Deși fiecare lucrare are o existență individuală, împreună formează o declarație colectivă despre caracterul depășit al unor gadgeturi și afișe care în vremea lor erau la mare căutare și puteau fi identificate cu un anumit moment. În ultimii ani, artistul s-a comportat ca și când pune laolaltă o serie de albume. Intenția lui Comșa de a crea o colecție de amintiri șterse este intensificată de decizia de a favoriza o paletă monocromă sau cu nuanțe diluate. Cu toate aceste, recent a injectat vibrație și căldură în picturi. Umorul lui a devenit evident într-o serie de lucrări în care artistul a „furat" tablourile colegilor săi. „Reproducerile" sale erau suficient de fidele originalelor încât mulți oameni s-au întrebat cum a reușit să pună mâna pe atât de multe lucrări ale colegilor lui fără ca aceștia să-și dea seama. În urma unei examinări mai atente, a reieșit că era în mod evident mâna lui Comșa în toate lucrările – dar experimentul s-a dovedit a fi fost unul interesant, și mai ales potrivit momentului, având în vedere că artiștii originari din același loc par foarte asemănători din afară. Întrebarea pe care a pus-o Comșa – Este a mea pentru că am pictat-o eu, chiar dacă este influențată de imaginea colegului meu? – este una pe care toți artiștii care lucrează strâns împreună și-au pus-o la un moment dat.

Oana Farcaș nu ar trebui să fie remarcată numai pentru faptul că este singura femeie din generația de pictori de 30 de ani din Cluj care a continuat să lucreze ca pictoriță după terminarea școlii. Cu toate acestea, e necesar să recunoaștem dezechilibrul dramatic dintre sexe care domină scena clujeană. Farcaș merită lăudată pentru faptul că nu a încetat să lucreze într-un mediu care pare uneori macho și misogin într-un mod de-a dreptul arhaic, în ceea ce privește atitudinea și tratamentul rezervate artistelor. Faptul că Farcaș a trebuit să se lupte în anumite momente pentru a-și face vocea auzită pare să-i fi influențat opera și s-o fi fortificat. Are un talent rar, care apare mai ales atunci când atacă direct figura umană și complexitățile relațiilor interumane. Portretele lui Farcaș au impactul necesar pentru a-l face pe spectatorul unei săli pline de lucrări să se oprească exact în fața lor. Ca și Bercea, Farcaș a luat un gen tradițional și l-a făcut contemporan. Portrete de femei, bărbați și copii, reali sau imaginari, străbat pânzele și panourile ei. De dimensiuni care variază de la miniaturi la scene de anvergură, lucrările lui Farcaș propun o diversitate colorată de personaje. Câteodată, Farcaș tinde spre fantastic, combinând animale sau figuri antropomorfice cu figuri în întregime umane; se inspiră din mitologie și basme, deseori legate de ținutul ei natal. Picturile par să fie desprinse dintr-un vis. Dar, în interiorul lumii încețoșate pe care Farcaș o creează, există o materialitate foarte tangibilă. Personajele sunt creaturi pasionale, încărcate de emoții. Faptul că suntem invitați să privim un personaj care nu știe că e observat imprimă o tentă voyeuristă lucrărilor. Unghiurile pe care le folosește Farcaș – fie prim-planuri mari, fie priviri furișe – contribuie la crearea unei atmosfere de neliniște, dar în același timp îi acordă spectatorului o poziție privilegiată. Uneori, materialitatea brută a unor momente pe care Farcaș le surprinde face ca ele să fie de-a drepul inconfortabile de privit. Alteori, scenele sunt plăcute la vedere, chiar amuzante sau romantice. Dar rămâne neschimbată natura vivace a personajelor reprezentate: fiecare dintre ele vibrează în permanență.

Lucrările mistice ale lui Cantemir Hauși au mai mereu legătură cu natura. Cu toate acestea, reprezentările tandre, vizionare de animale și scene din propria copilărie nu sunt niciodată sentimentale. În schimb, o atmosferă de neliniște și insecuritate domină tablourile lui. Avem impresia că personajele lui Hauși sunt supravegheate, poate chiar urmărite; un sentiment care continuă să-l obsedeze pe artist în urma faptului de a fi fost martorul hărțuirii tatălui său, disident pe vremea lui Ceaușescu. Umbrele lungi sunt un motiv recurent în picturile lui Hauși. Ele pot fi interpretate ca o manifestare fizică a amintirilor artistului despre frumusețea năruită de presimțiri negre. Bestiile simbolice sunt de asemenea o constantă. Pentru Hauși, animalele reprezintă ceva foarte special, aproape magic, în natură. Spre deosebire de oameni, ele nu sunt susceptibile de a fi supuse

pagina alăturată (de la stânga la dreapta):
1. Marius Bercea, Truths With Multiple Masks, 2011
ulei pe pânză, 280 x 385 cm
Foto: Şerban Savu, credit: Blain/Southern Gallery, Londra
2. Marius Bercea, The South Gate of the Pleasures, 2010
ulei pe pânză, 150 x 150 cm
Foto: artistul, credit: Francois Ghebaly Gallery, Los Angeles

de la stânga la dreapta:
1. Oana Fărcaş, Memory, 2007
ulei pe pânză, 25 x 20 cm
Colecţia Rodica Seward, Paris
Foto: Ivan Gallery, Bucureşti
2. Oana Fărcaş, Wondering, 2010
ulei pe pânză, 30 x 30 cm
Colecţia Jane Neal, Oxford
Foto: Adrian Pârvulescu

corupţiei sau minciunii, şi reprezintă astfel versiunea pură a unor calităţi pentru care oamenii se zbat, cum ar fi forţa, loialitatea şi pacea. Paleta lui Hauşi este aleasă cu grijă, în funcţie de natura simbolică a culorilor. Zonele luminoase sunt construite cu straturi suprapuse de galben lămâie şi pasteluri vesele, pe când adâncurile pădurii şi văile sunt compuse cu nuanţe de brun, albastru de Prusia şi albastru-negru adânc. Tensiunea din lucrările lui Hauşi este foarte tangibilă, manifestându-se în alegerile unor culori şi forme despre care el „simte" că trebuie să fie acolo, poate la fel de mult pe cât le „alege" în mod conştient.
Victor Răcătău face în mod recurent referiri la anumite motive în picturile sale. Imagini provenite din surse diferite – circ, iconografie religioasă, natură şi păduri transilvănene – sunt redate într-un stil delicat, reminiscent al picturii pe panou din prima Renaştere. Pornind de la o paletă în care predomină griurile, Răcătău introduce lumină şi culoare în picturile sale, cu o delicateţe şi o răbdare care fac ca suprafeţele sale să strălucească într-un mod de-a dreptul bizar. De obicei de dimensiuni reduse, lucrările sale evocă pictura religioasă, deşi există ceva neliniştitor în privinţa lor care te duce cu gândul la tensiuni şi forţe întunecate. Această nelinişte ciudată este accentuată de prezenţa umbrelor adânci, alături de ceea ce pare deseori a fi un set de obiecte sau contexte cărora le-au fost acordate în mod istoric proprietăţi magice sau care au tăinuit creaturi mitice bizare. Melci şi plante sunt redate cu o atenţie obsesivă pentru detalii, pe când îngeri se strecoară încet printre uşi, cu aripi ce aruncă umbre imense, în timp ce labirinturi provoacă spectatorul să încerce să le descifreze secretele. Deşi disparate, subiectele picturilor lui Răcătău îndreaptă atenţia înspre ciudăţeniile vieţii şi misterul creaţiei. Până şi cel mai mic obiect este redat cu mirarea caracteristică artistului.
Imaginile puternice ale lui Mircea Suciu fac imediat referinţă la o galerie pentru voyeurişti. Este foarte simplu să realizezi acest lucru, căci artistul reprezintă în mod deliberat personaje care evident nu realizează că sunt privite; fie stau cu spatele la spectator, cu capetele acoperite, fie sunt adâncite în conversaţie, cu capetele întoarse, într-un fel în care le-ar fi imposibil să fie conştienţi de altă prezenţă. Din ce în ce mai suprarealistă, opera lui Suciu îmbrăţişează bizarul într-un fel care îndepărtează personajele de standardele activităţii „normale". Cu toate acestea, personajele nu par, aşa cum s-ar crede, de neatins pentru spectatorul contemporan ci, în mod interesant, sunt atât de perfect integrate lumii lor încât par în acelaşi timp solide şi posibile. Suciu este capabil să creeze o nouă „lume", în care purtările şi acţiunile ciudate ale personajelor lui să pară mai degrabă normale decât ciudate, o lume atât de convingătoare încât să arunce dubii asupra însăşi realităţii. Suciu pare să adreseze spectatorilor o serie de întrebări destul de provocatoare: Ce este normal? Ce este real? Care este responsabilitatea celui care priveşte? Scopofilia (plăcerea de a privi) este cu siguranţă plăcerea vinovată pe care o au cei mai mulţi oameni ai secolului XXI. Niciodată până acum nu s-a întâmplat ca omul să fie inundat cu imagini pe care să le poată absorbi şi de care să se poată bucura fără teama de a fi „prins", graţie universurilor private create de televiziune şi internet. Faptul că li se vinde o viziune tridimensională ambalată într-o formă bidimensională este ceva ce majoritatea spectatorilor şi consumatorilor ignoră. Lucrările lui Suciu, plate şi grafice atât în ceea ce priveşte forma, cât şi fondul, reflectă acest lucru. Subiectele lui nu sunt pornografice – rareori reprezintă subiecte sexuale în mod explicit – dar juxtapunerea personajelor lui – preoţi lângă băieţi tineri, un şir de bărbaţi dezbrăcaţi, cu spatele la privitor, fiecare arătându-şi labele picioarelor unei figuri autoritare care le inspectează – sugerează o vulnerabilitate inconfortabilă care ar putea fi interpretată ca fiind o metaforă a supravegherii excesive a oamenilor în societatea contemporană şi a paradoxalului apetit pentru voyeurism al acestora, care pare insaţiabil.
Niciunul dintre cei care petrec câteva momente în faţa lucrărilor tuturor acestor artişti nu poate spune că asemănările formale sau stilistice sunt atât de mari încât lucrările să fie interşanjabile sau pastişe ale celorlalte sau ale altor contemporani. Cu toate acestea, există acel ceva în aceste lucrări care se simte ca şi când ar fi legat de un anumit timp şi loc. Probabil cel mai bun cuvânt pentru a descrie acest sentiment este franţuzescul „anomie", care numeşte o senzaţie de nelinişte şi înstrăinare. Este destul de plauzibil ca aceşti artişti, care au crescut în ultimii ani ai dictaturii lui Ceauşescu şi care apoi au cunoscut problemele survenirii capitalismului, strâns legate de avantajele lui, să aibă acum păreri împărţite în ce priveşte şi trecutul şi prezentul lor. Există cu siguranţă elemente suprarealiste comune tuturor, la fel cum există momente de nostalgie şi reverii furtive. Din punct de vedere tehnic, toţi aceşti artişti sunt adepţi şi maeştri ai tehnicii lor. Dar dacă nu ar avea nimic de spus, opera lor ar fi vidă. Ceea ce îi face atât de interesanţi ca artişti este angajamentul lor puternic. Sunt conştienţi de impactul construcţiilor ideologice şi de traducerea ideilor în sisteme concrete, prin urmare acest lucru se regăseşte în operele lor, chiar dacă în mod latent. Este vorba despre nişte artişti dedicaţi picturii, care se implică în mod filosofic în dezbaterile recente legate de pictură, dar poate cel mai important este faptul că folosesc această tehnică drept o manieră de a interfera cu societatea în care trăiesc.

Traducere de **CRISTINA BOGDAN**

The Cluj School

text by **JANE NEAL**

The question of when artists who have studied together and worked in, or originated from, the same city can be grouped and described as a 'movement' is always going to be problematic, but particularly so when these artists are young and attaining international recognition at varying speeds. It's easy enough to look back from the clear vista of the 21st Century and talk about the artists who were 'The Surrealists', 'The Impressionists, or the 'Abstract Expressionists'. It's possible to label certain artists, now in their 40s and 50s and thus fully emerged, as 'belonging' to groups such as the YBA's (though not so young now), or the 'Leipzig School'. But at what point does a movement become a movement?
The answer may be when people from outside start describing it as such. Recent comments in the international art magazine, ARTINFO and The Financial Times have both talked about the 'Cluj School', and the 'Cluj Scene'. These two distinctions are convenient in that the former can be used in conjunction with a growing num-

deasupra:
Mircea Suciu, Constant Feeling of Guilt, 2008
ulei pe pânză, 100 x 100 cm
Foto și credit: artistul

dreapta:
Mircea Suciu, Freak, 2011
ulei pe pânză, 100 x 100 cm
Foto și credit: artistul

pagina alăturată (de la stânga la dreapta):
1. Radu Comșa, From Farm to City, 2009
ulei pe pânză, 38 x 43 cm
Foto: Șerban Savu, credit: artistul și Galeria Sabot, Cluj
2. Radu Comșa, A time to weep, and a time to laugh, 2008
ulei pe pânză, 130 x 300 cm
Foto: Șerban Savu, credit: artistul și Galeria Sabot, Cluj

ber of painters who have emerged (or are currently emerging) from Cluj and the Transylvania region; and the latter, to describe artists working in varying media who have trained and collaborated together.

While several of those artists living and working in Cluj (or between Cluj and other European cities), might choose not to regard themselves as 'part' of a movement, resisting the imposition of outsiders' terms, art history shows us that historians, critics and collectors have rarely listened to artists' pleas for independence. The art world – from the Renaissance onwards – has always sought to label and group artists. If an artist moves cities they bring their heritage with them, though sometimes they end up becoming part of, or instigating something else in their new environment (think of those artists who travelled to Paris in the late 19th and Early 20th Centuries). Yet while it might be considered whimsical by some to talk of the notion of Zeitgeist, there is a strong argument for it. Artists are by nature more sensitive to the feelings and undercurrents present in society and they express these in their practice. Their work therefore resonates 'something' of the age in which they live, and news travels until the critic, curator, collector, artist, student, become aware that a new phenomenon is happening. The result of the spread of this 'news' is that people start looking for more artists that if not similar, have something of the same atmosphere, energy, colour or subject matter, and so people begin to talk of movements and styles.

This can be very good news indeed for artists seeking international recognition. However, it is very difficult to avoid the creation of a hierarchy. By virtue of the linear nature of time and a 'first past the post' approach to affording the artists who are first to 'make it' internationally (i.e., the first to be featured in biennales, international art press, sold to important collectors, to be given museum shows), the most significant positions within a movement, it makes it increasingly difficult for those other artists who are of a similar age and who originated from the same place to be viewed and assessed independently and even fairly. Over time, artists who 'emerge' slightly later onto the international scene – in that they may have been formerly unknown (though active within their own artistic community) to the international art world, can well 'catch up', even overtake their peers, but in the beginning it is difficult to 'follow' a peer from home who is a known quantity.

The true 'measure' of an artist's success – if it is to be measured in terms of the extent of critical recognition, the number of significant museum shows and highest prices at auction – can only really be fully accurately assessed after the artist (and all his peers) has died. Until this point it is a game of pitting wits, making clever decisions to show with the 'right' gallery, and alongside the 'right' artists, knowing the 'right' curators, critics and museum trustees. Undoubtedly, there are people who genuinely care about artists and their practice and try and steer away from the circus that is the international art market by pronouncing judgements formed solely through engagement with an artist's practice. But the 'Taste makers' as they have been called – those who 'make' an artist's career when he is newly emerged on the international art scene – usually in his early to mid 30s – are usually far too busy to spend time on this and would prefer instead to make a check list: Which gallery does he show with? What can I read on him? Who has bought him, and so on.

It is both predictable and boring to fall in with the taste makers, and infinitely preferable to consider each artist on their own individual merit but it is the world within which artists must work if they want to make a living by their practice.

Time will eventually tell for all the artists in this magazine. Their own individual voices and talents will be encapsulated in the body of works they leave behind. It may sound morbid to stress this point when discussing artists in their 30s and 40s, but it is important to remember that this is only the beginning and any number of things can and will change. Some of the artists mentioned in this issue could become international stars, others may stop working altogether, still others achieve only moderate success. One thing is certain. Cluj has succeeded in coming to the attention of the international art world and its artists have managed something that, only ten years ago, would have seemed like the fulfilment of a dream. All the artists mentioned in this issue, and those who promote them, deserve credit for this.

Marius Bercea is maturing into one of the strongest colourists of his generation. His landscapes crackle with energy. Deep blue, sulphurous yellow or bleached-out skies offset the bizarre sights of fervently futuristic 1960s and '70s architecture nestling in rolling hills or grassy plains. Bercea has long been intrigued by Fritz Lang's futuristic film Metropolis *(1927) and indeed many of the works in his most recent series of paintings carry something of its atmosphere. The modernist architecture that Bercea depicts is invaded by vegetation. At times it appears that the grey of the cement, the green of the landscape, and the sky exchange places in terms of colour to evoke a certain time of day, or even a period in history. Somewhat ironically, these buildings that are so synonymous with totalitarianism, were inspired by utopian architectural ideals and the imagery and lore that surrounded the space race.*

Bercea is bold and intuitive but his confidence is tempered by sensitivity, allowing him to mix fast-paced washes of colour and buttery curls with dense, dry, impastoed areas. A flash of orange or scrape of ochre butts up against a sky so blue it's almost purple; a lush stroke of vivid green glances off a slow scrape of white, before a lick of brown marks the whiteness with a flurry. It's unexpected but it works; and in a way that feels fresh and exciting. Bercea's grounds are perhaps more interesting to pour over on close up than to view from a distance. The abstraction of this macro-experience (the feeling of getting lost in a sea of mark-making), is intriguing and unsettling. The skies are particularly noteworthy, perhaps because of the artist's own fondness for the mountainous landscape of his childhood with its low-lying, changeable skies, and as a result of his acute awareness of the potential threat to the landscape and population through pollution and radiation. Bercea succeeds in reinvigorating the traditional medium of landscape through his inclusion of the fractured foundations of contemporary society.

Radu Comşa's works are quietly unassuming. Their strength lies in their subtlety and in their often gentle humour. Comşa isn't seeking to make bold or obtuse political statements, instead he selects and records images from the past and present that he finds interesting, even amusing. Small paintings of toys, reinventions of posters, maps, animals and signs are rendered – part realistically, part abstractedly – in the style of mementoes. Like a magpie, Comşa seizes upon things and records them. Though each work stands individually, together they form a collective statement about the transience of trinkets, gadgets and posters that, in their day, were either sought after or identifiable with a particular moment in time. For the past few years the artist has operated as if he is building a series of albums. This sense of creating a faded collection of memories is intensified by Comşa's decision to favour a monochromatic or low-key palette. More recently though he has injected vibrancy and warmth into his paintings. His sense of humour really came to the fore in a series of works where the artist 'took off' the paintings of his colleagues. His 'reproductions' were sufficiently faithful to the originals as to make people wonder at first how he'd got hold of so many of his colleagues' paintings without them knowing. On closer inspection the work was revealed to be very much in the hand of Comşa – but the experiment was an interesting one and particularly timely considering that artists who originate from the same place can appear confusingly similar to those outside. The question Comşa posed: Is it mine because I painted it, even though it is influenced by my colleague's image? Is one that all artists who work closely together have at some point asked themselves.

Oana Fărcaş should not be considered remarkable because she is the only female painter of the 30 plus generation in Cluj to have continued to work as a practising artist after art school. However, it is important to recognise the dramatic imbalance between the sexes in the Cluj art scene. Fărcaş deserves credit for continuing to live and work within an environment which at times feels archaically macho and misogynistic in terms of the attitude to and treatment of women artists. That Farcas has at times had to fight to have her voice heard seems to have both informed her work and fortified her nerve. She has a rare talent that is particularly apparent when she engages directly with the human face and the complexities of human relationships. Fărcaş' portraits radiate the kind of impact that can stop a viewer in their tracks as they peruse a room full of work. Like Bercea, Fărcaş has taken a traditional medium and contemporised it. Portraits of women, men and children, real and fictional, parade across her boards and canvases. Ranging in size from the diminutive world of the miniature, to large scale crowd scenes, Fărcaş's work delivers a colourful ensemble of characters. Sometimes Fărcaş tends towards the fantastical, combining animals or anthropomorphic beings with fully human figures; drawing from mythology and fairy tales, often sourced from her native heritage. The paintings have a dream-like quality about them. But amidst the misty environs Fărcaş creates, there is a tangible physicality. The figures are passionate creatures awash with emotions. The notion of observing a figure who is seemingly unaware, lends a voyeuristic quality to the work. The angles Fărcaş adopts – sometimes full on close-ups, at other times furtive glances, add to the creation of uneasy atmospheres, but they also afford the viewer a sense of privilege. On occasion the raw physicality of the moments Fărcaş captures make for decidedly uncomfortable viewing. At other times the scenes are extremely pleasurable to watch, even funny or romantic. Always though the lively nature of the depicted figures is beyond question: they pulsate with vibrancy.

Cantemir Hauşi's mystical works nearly always involve nature. However his tender, visionary depictions of animals and the landscape of his childhood are never sentimental. Instead, an atmosphere of uncertainty and unease pervades his paintings. There is a sense that Hausi's subjects are being watched, perhaps surveyed; a feeling that continues to haunt the artist as a result of witnessing the harassment of his dissident father under Ceauşescu's rule. Long shadows are a common motif among Hauşi's paintings. They can be interpreted as a physical manifestation of the artist's memories of beauty marred by dark foreboding. Symbolic beasts are also a constant. For Hauşi, animals represent something very special, almost magical in nature. Unlike humans they are not open to corruption or lies and thus represent pure versions of qualities humans strive for, such as strength, loyalty and peace. Hauşi's palette is carefully chosen with the symbolic nature of the colours he works with in mind. Light filled areas are built up in impastoed layers of lemon yellows and joyous pastels, whereas the hollows of the forest and valleys are a cross weave of burnt umbers, prussian blues and deep blue-blacks. The tension in Hausi's work is tangible, played out in the choice morsels of colour and form that he 'feels' should be there; perhaps as much as he consciously 'selects' them.

Victor Răcătău consistently references motifs in his practice. Images derived from such diverse sources as the circus, religious iconography, nature and the forests of Transylvania are delicately rendered in a smooth style reminiscent of early and pre-Renaissance panel painting. Starting from a palette predominantly heavy in grey, Răcătău infuses light and colour into his painting with a delicacy and patience that results in surfaces that seem to shine with a strange radiance. Usually small in scale, his works are evocative of icon painting, although there is an unsettling quality about them that suggests dark tensions and forces. This strange uneasiness is reinforced by the presence of deep shadows twinned with what often appear to be objects or contexts that historically have been assigned magical properties or have hidden strange mythical creatures. Snails and plants are afforded an obsessive dedication to detail that is almost prayerful and angels slip silently between doorways, their wings casting long shadows, while labyrinthine mazes beckon the viewer to try and unravel their secrets. Though disparate, the subject matter of Răcătău's paintings points to the strangeness of life and the mystery of creation. Even the smallest object is invested with the artist's sense of wonder.

Mircea Suciu's arresting images speak immediately of a gallery for voyeurs. This conclusion isn't difficult to arrive at thanks to the deliberate decision of the artist to present subjects who are clearly unaware of being watched; either they have their backs to the viewer, their heads covered, or they are clearly so deep in conversation, their heads, turned, as to be unaware of another pair of eyes. Increasingly surreal, Suciu's works embrace the bizarre in a manner that removes the subjects from the received standard of 'normal' activity. However, interestingly, rather than the figures appearing unreachable to the contemporary viewer, they are so consistently grounded in their worlds as to appear both solid and believable. Suciu is adept at creating a new 'world' where his figures' strange pursuits and actions seem more normal than strange, indeed it is so convincing as to make reality seem questionable. What Suciu appears to be doing is asking the viewer a series of challenging questions: What is normal? What is real? What is the responsibility of the viewer who is implicated in the act of looking. Scopophilia (the love of looking) is surely the guilty pleasure most familiar to 21st Century man. Never before has man been so inundated with images that he can absorb and enjoy without fear of being 'caught' looking, thanks to the private universes of television and the internet. That he is being sold a three dimensional vision packaged up in a two dimensional form passes by most viewers and consumers. Suciu's work in its flat, graphic treatment of both form and ground reflects this. His subject matter is not pornographic – he rarely depicts subject matter that is actively sexually provocative, but the juxtapositions of his subjects – priests near young boys, a line of naked men, their backs turned to the viewer, each holding up their feet for inspection by a figure of authority – suggests an uncomfortable vulnerability that could be interpreted as a metaphor for contemporary society's excessive surveillance of the common man, and, paradoxically, man's seemingly insatiable appetite for voyeurism.

No one who spends any time in front of the work of the above mentioned artists can say that they are so similar in terms of their chosen subject matter or painting style as to be interchangeable or pastiches of each other or of their other contemporaries. Nonetheless, there is that 'something' about their work that feels as if it has originated from a particular place and moment. The closest expression of this sensibility is perhaps the French word: 'anomie' that describes a sense of unease and disaffection. It is not implausible to suggest that these artists who grew up during the last throes of Ceauşescu's dictatorship and who have subsequently witnessed the problems of the coming of capitalism, alongside its advantages, now have mixed feelings about both their past and their present. There are certainly surreal elements common to the practice of all the artists, just as there are moments of nostalgia and furtive imaginings.

Technically, these painters are all adept and proficient masters of their craft. But if they had nothing to say their work would be hollow. What makes them so interesting as artists is their strong sense of engagement. They are only too aware of the impact of ideological constructs and the translation of ideas into concrete systems and thus, even though it might be latent as opposed to obvious, it finds its way into their work. These are painters who are committed to their medium and who are philosophically engaged with the ongoing debates within recent painting, but even more crucially, they are using their medium as a means of actively interfacing with the society in which they live.

Dragoş Bădiţă, Betuker István, Alexandra Bodea, Robert Fekete, Ioana Iacob, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Sergiu Toma, Veres Szabolcs

Valul 3

text de **ŞERBAN SAVU**

Am văzut pentru prima dată lucrările acestor artişti foarte tineri la expoziţiile de sfârşit de semestru ale Universităţii de Artă şi Design din Cluj, i-am cunoscut sau reîntâlnit apoi la Fabrica de Pensule. Prezentarea scurtă pe care le-o fac e din perspectiva de coleg, dar şi din cea a unui artist dintr-o generaţie anterioară.

De la bun început trebuie spus că aceşti artişti au beneficiat pe deplin de informaţie actualizată în timpul şcolii şi cred că aceasta este una dintre principalele cauze ale precocităţii lor. Deşi încă masteranzi sau absolvenţi de curând, ei sunt deja prezenţi în expoziţii internaţionale, se scrie despre ei, sunt reprezentaţi de galerii din Vest. Poate că cea mai benefică influenţă în evoluţia lor au exercitat-o chiar aceia dintre profesorii lor care aparţin generaţiei anterioare, deja prezenţi pe scena de pictură internaţională; Marius Bercea, Mircea Suciu, Victor Răcătau, Radu Comşa şi Kudor István au dat informaţia la cald, verificată prin propria practică, şi au

de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Dragoş Bădiţă, Someş, 2008, ulei pe pânză 40 x 30 cm
Foto şi credit: artistul şi Ivan Gallery, Bucureşti
2. Mirela Moscu, Untitled, 2011
ulei pe pânză, 40 x 40 cm
Foto: Robert Fekete, credit: artista

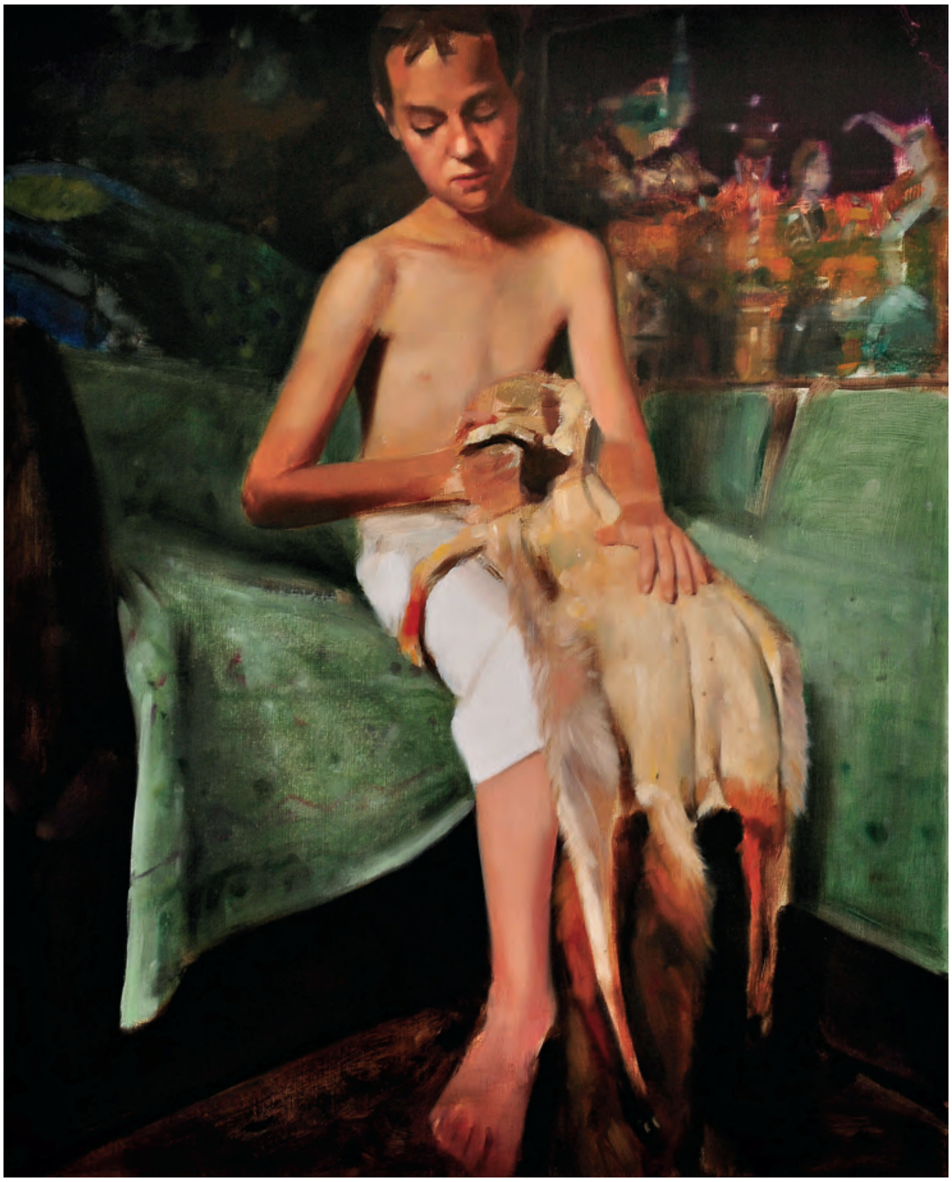
tradus-o pe înţelesul studenţilor lor.
Ca o posibilă completare la sistemul educaţional există, începând cu 2009, comunitatea de la Fabrica de Pensule, unde, alături de câţiva dintre cei mai interesanţi artişti clujeni ai momentului, îşi au atelierele unii dintre cei menţionaţi (Betuker István, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Veres Szabolcs), iar alţii au beneficiat de rezidenţe consistente oferite de Bosisio-Sabot project space sau Galeria Laika (Robert Fekete, Ioana Iacob şi Sergiu Toma). Fabrica nu înseamnă doar spaţiu de lucru, ci şi locul unde se confruntă idei într-o atmosferă neacademică, colocvială, dar cu atât mai fertilă poate. Această interacţiune este, cu siguranţă, benefică celor care se întâlnesc aici şi creează o emulaţie ce nu poate avea decât efecte pozitive; interacţiunea cu comunitatea de aici asigură o trecere firească de la facultate la scena reală de artă şi developează preocupările noastre comune, racordate la realitate.

Ca trăsături comune, pictorii acestei generaţii stăpânesc foarte bine limbajul pictural şi par să ştie destul de precis cum să persevereze în căutările lor, sunt ambiţioşi şi inteligenţi. Am să trec în revistă câteva lucrări pe care le consider reperele de până acum ale muncii lor individuale şi care, puse împreună într-o expoziţie imaginară, ar putea constitui un raport asupra spiritului acestei generaţii de pictori formaţi de curând la Cluj.

Leonardo Silaghi construieşte imagini la limita figurativului cu abstractul. Fluiditatea limbajului pictural evocă graba, rapiditatea, gestul intuitiv. În lucrarea *Untitled* (2009), o aparentă abstracţiune, la o a doua citire a imaginii vedem o maşină care goneşte într-un peisaj pe care imaginaţia privitorului îl poate completa şi interpreta.

Personajele, scenele sau fragmentele de realitate din picturile lui Dragoş Bădiţă sunt inundate de o lumină stranie, nenaturală, care pare a avea materialitate. Pictura *Someş* (2008) este o meditaţie poetică asupra percepţiei realităţii, dar şi o meditaţie asupra destinului civilizaţiei umane.

Veres Szabolcs este un neo-expresionist interesat în mod obsesiv de figura umană căreia încearcă să-i exploateze potenţialul dramatic. În lucrarea *Herpes 4* (2011) foloseşte o materie picturală tumultuoasă ce



deasupra, de sus în jos:
1. Sergiu Toma, The Fox, 2011, ulei pe pânză, 80 x 60 cm
Foto: Sergiu Toma, credit: Slag Gallery, New York
2. Leonardo Silaghi, Untitled, 2009
ulei pe pânză, 30 x 40 cm
Foto şi credit: artistul

de sus în jos:
1. Ioana Iacob, Untitled, 2007
ulei pe pânză, 30 x 30 cm
Foto și credit: artista
2. Sergiu Toma, Present perfect, 2011
ulei pe pânză, 120 x 180 cm
Foto: Sergiu Toma, credit: Slag Gallery, New York
3. Alexandra Bodea, Cel ascuns în groapă, 2010
ulei pe panou de lemn, 30 x 50 cm
Foto și credit: artista

amintește de portretele lui Rembrandt. Figura semi-mutilată pare a fi intubată, muribundă, purtând o aureolă a suferinței.

Un alt pictor de factură expresionistă, dar care abordează o direcție lirică este Betuker István. El este de asemenea interesat de figura umană, de gesturi, interacțiuni și situații care par să vină din experiențele personale. Lucrarea *Untitled* (2008) e pictată în tonuri închise, cu un ușor accent mai luminos pe mâna personajului. Torsiunea mâinii creează un vortex care antrenează întreaga pictură conferindu-i dinamism și o stare de neliniște. Identificăm aici un posibil citat din Otto Dix (*Portretul avocatului Hugo Simons*), iar acest lucru poate fi interpretat ca statement.

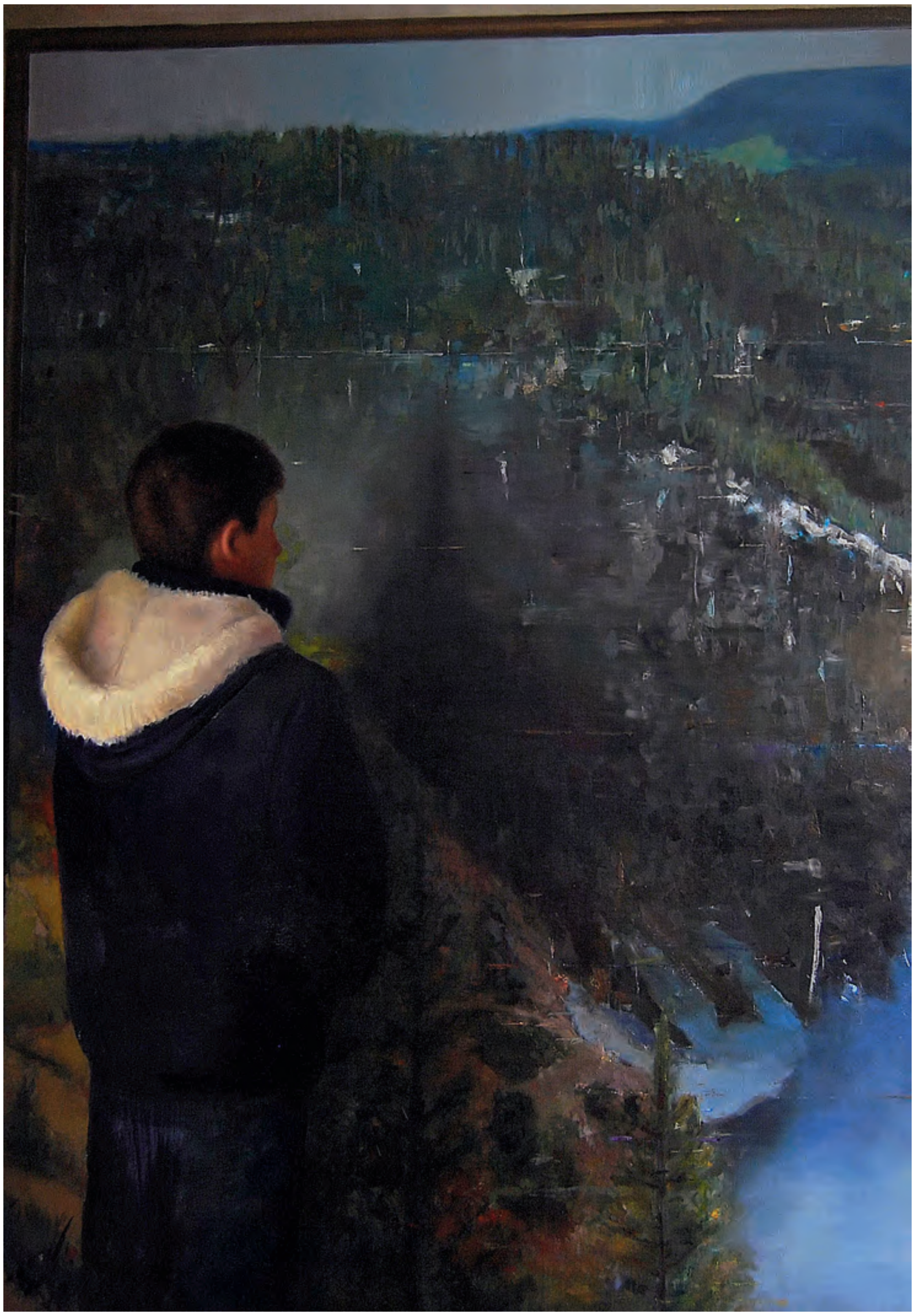
Atenția Ioanei Iacob se concentrează pe realitatea din jurul său, descrisă cu simplitate pe dimensiuni mici. De multe ori, subiectele alese sunt obiecte banale din instrumentarul sau vestimentația unei femei obișnuite, privite dintr-o perspectivă vag erotică, uneori plină de candoare. Pictura *Untitled* (2008) este un bun exemplu în acest sens: o pictură intimă, aparent fragilă, dar cu un limbaj direct.

Alexandra Bodea este o artistă versatilă și nu doar prin faptul că schimbă în mod surprinzător mediile vizuale (ea folosește în egală măsură desenul, pictura, obiectul sau instalația), dar și prin subiectele abordate și mai ales prin felul în care sunt abordate. Limbajul se adaptează subiectului, încercând să găsească forma cea mai potrivită pentru fiecare idee. Pictura *Cel ascuns în groapă* (2010) face parte dintr-o serie pseudo-narativă mai amplă. Culoarea este folosită dezinvolt, gestual; personajul „ascuns în groapă" este protejat de un dâmb în relief, construit chiar din masa picturală.

Pictura lui Robert Fekete este despre relația dintre om și spațiul pe care îl locuiește. Personajele sale nu se simt confortabil în interioarele în care se află, pare a le lipsi ceva, fie natura (*I Would Like to Be There* (2010), fie dorința (*Untitled* (2010)), par a fi alienate. Copilul îmbrăcat în haine de iarnă din pictura *I Would Like to Be There* privește tapetul imens de pe perete încercând să „intre" în imagine. Umbra

stânga, sus:
Veres Szabolcs, Herpes 4, 2011
ulei pe pânză, 30 x 30 cm
Foto și credit: artistul

jos:
Robert Fekete, I would like to be there, 2010
ulei pe pânză, 146 x 102 cm
Colecția John Friedman, New York
Foto: Dan Mănescu



aruncată pe imensa fotografie marchează însă limita fizică a acestei posibilități, dar contribuie în același timp la un joc subtil între realitate, fotografie și pictură.
Mirela Moscu decupează scene sau situații mai puțin explicite în sens narativ, dar care au un sens pictural rafinat. *Untitled* (2011) înfățișează o femeie (poate chiar artista) care ține mâinile întinse. Vedem apoi că părul și cercelul sunt supuse regulilor gravitației pe orizontală și ne dăm seama că modelul este răsturnat, dar felul în care este pictat, orientarea și lejeritatea tușelor ne demonstrează că imaginea a fost pictată așa cum este privită, așadar limbajul picturii este cel care decide sensul privirii și nu regulile fizicii.

Pe Sergiu Toma îl interesează universul familiei, copilăria și propriile amintiri. Majoritatea scenelor din picturile sale se petrec în interioare asemănătoare între ele – un fel de interior-prototip – mobilate și decorate într-un mod familiar nouă tuturor (*Present Perfect* (2011)). Realismul execuției este dublat de citate din pictura vechilor maeștri ca în cazul lucrării *The Fox* (2011), în care atitudinea băiatului și de fapt întreaga scenă fac o trimitere evidentă la Caravaggio. La fel ca în cazul maestrului italian, putem simți un aer erotic, inefabil, doar vag emanat de inocența cu care copilul mângâie blana de vulpe ucisă.

Este prematur de spus ce impact va avea în timp munca acestor artiști și dacă ei vor continua și se vor afirma ca un grup omogen sau vor dezvolta în timp limbaje diferite, generate de individualitățile care sunt. Ca spectatori și colegi, nu ne rămâne decât să-i urmărim cu atenție și să-i învestim cu încredere pentru că acum toate orizonturile le sunt deschise.

alăturat:
Robert Fekete, Untitled, 2010 (detaliu)
ulei pe pânză, 134 x 189,7 cm
Colecția Jim Taylor, Denver
Foto: Dan Mănescu

Dragoș Bădiță, Betuker István, Alexandra Bodea, Robert Fekete, Ioana Iacob, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Sergiu Toma, Veres Szabolcs

The Third Wave

text by **ŞERBAN SAVU**

I first saw the works of these very young artists in the semester exhibitions at the University of Art and Design in Cluj, I've met or encountered them again at the Paint Brush Factory. My brief presentation is made as a colleague, but also as an artist from a previous generation.

From the outset it must be said that these artists have taken full advantage of updated information during school and I think this is one of the main reasons for their precocity. Although they are still MA students or have just recently graduated, they are already present in international exhibitions, they are written about, they are represented by galleries in the West. Perhaps the most beneficial influence in their evolution have been that of their teachers belonging to previous generations, already present on the international painting scene; Marius Bercea, Mircea Suciu, Victor Răcătau, Radu Comșa and Kudor István delivered new information, verified by their own practice, and have made it understandable to their students.

As a possible addition to the educational system, in 2009 the Paint Brush Factory community occurred, where, along with some of the most interesting artists of the moment in Cluj, some of the above mentioned have their studios (Betuker István, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Veres Szabolcs), while others have benefited from substantial residences offered by Bosisio-Sabot project space and Laika Gallery (Robert Fekete, Ioana Iacob and Sergiu Toma). The Factory not only means a working space, but also the place where ideas meet in a non-academic, colloquial atmosphere, and perhaps the more fertile. This interaction is certainly beneficial to those who meet here and create an emulation that can only have positive effects; the interaction with the community here provides a natural transition from college to the real art scene and develops our common concerns, connected to reality.

As common features, the painters of this generation master very well the pictorial language and seem to know quite precisely how to persevere in their quest; they are ambitious and intelligent. I will review some of the works that I consider milestones to date of their individual work and which, put together in a potential exhibition, would account for the spirit of this generation of painters recently trained in Cluj.

Leonardo Silaghi builds images at the border between the figurative and the abstract. The fluidity of the pictorial language evokes the rush, celerity, intuitive gesture. In the work Untitled *(2009), an apparent abstraction, a second reading of the image allows us to see a car racing in a landscape that the viewer's imagination can fill in and interpret.*

The characters, scenes or fragments of reality in Dragoș Bădiță's paintings are flooded by a strange, unnatural light that seems material. The painting Someș *(2008) is a poetic meditation on the perception of reality, but also a meditation on the destiny of human civilization.*

Veres Szabolcs is a neo-expressionist obsessively interested in the human face, whose dramatic potential he tries to exploit. In his work Herpes 4 *(2011), he uses a turbulent painting material reminiscent of Rembrandt's portraits. The semi-mutilated face seems intubated, dying, bearing a halo of suffering.*

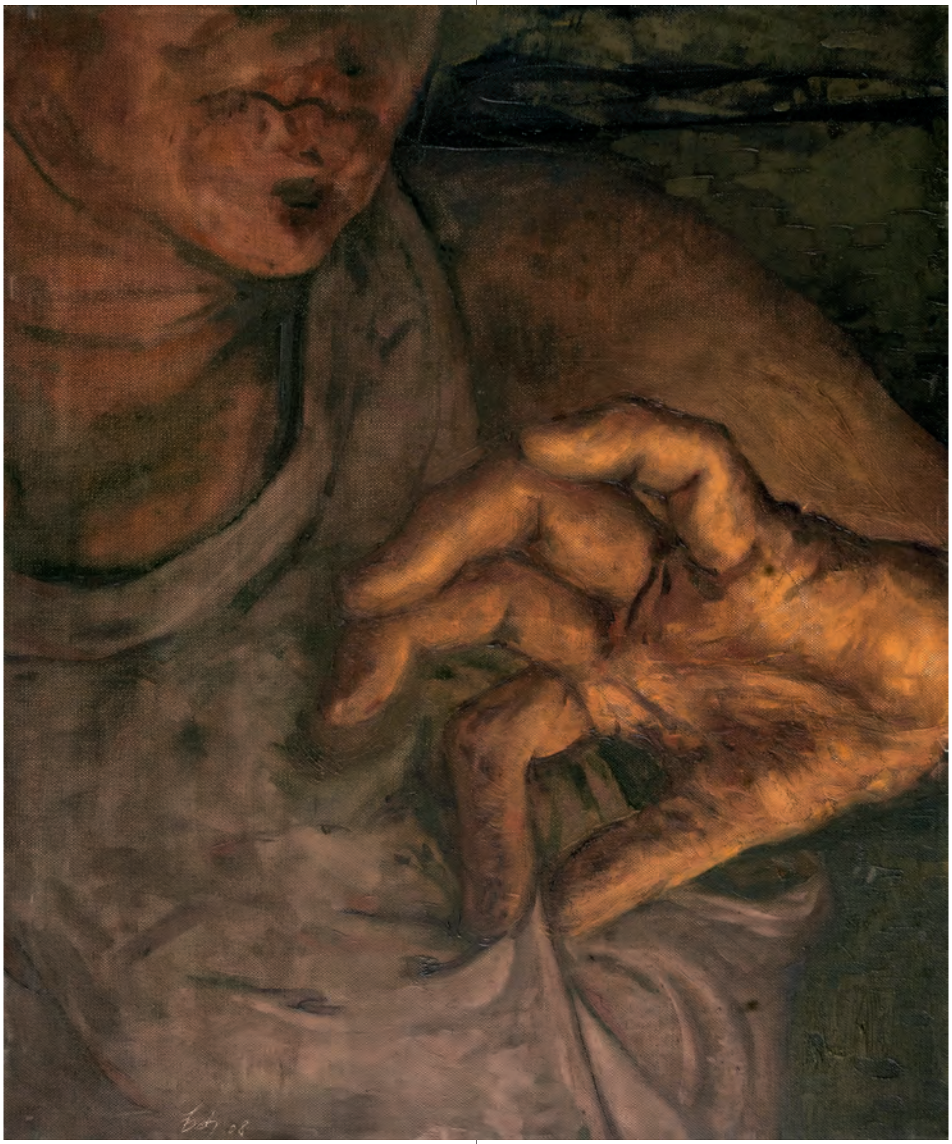
Another expressionist painter, but who approaches a lyrical direction, is Betuker István. He is also interested in the human face, gestures, interactions and situations that seem to come from personal experiences. The work Untitled *(2008) is painted in dark tones, with a slight bright emphasis on the character's hand. The twist of his hand creates a vortex which implies the entire painting, offering it dynamism and restlessness. One may identify here a possible Otto Dix quote (*The Portrait of the Lawyer Hugo Simons*) and this can be interpreted as a statement.*

Ioana Iacob's attention focuses on the reality around her, which is described with simplicity at a small scale. The selected topics are often trivial objects of a woman's usual instruments or clothing, viewed from a vaguely erotic perspective, sometimes full of candor. The painting Untitled *(2008) is a good example: an intimate painting, seemingly fragile, but with a direct language.*

Alexandra Bodea is a versatile artist and not only in that she changes surprisingly the visual media (she equally uses drawing, painting, object or installation), but also in view of the topics approached and especially in the way these are addressed. Language adapts to the subject, trying to find the most appropriate form for each

idea. The painting The One Hidden in the Hole *(2010) is part of a broader pseudo-narrative series. Color is used freely, in a gestural manner; the character "hidden in the hole" is protected by a raised mound, built from the very painting mass.*
*Robert Fekete's painting is about the relationship between man and the space he resides. His characters do not feel comfortable in the interior they are in, they seem to be missing something, be it nature (*I Would Like to Be There *(2010)) or desire (*Untitled *(2010)); they seem alienated. The child dressed in winter clothes in the painting* I Would Like to Be There *looks at the huge wallpaper trying to "enter" the picture. The huge shadow cast on the huge photo marks the physical limit of this possibility, but at the same time contributes to a subtle game of reality, photography and painting.*
Mirela Moscu cuts out scenes or situations less explicit in the narrative sense, but which have a refined pictorial meaning. Untitled *(2011) depicts a woman (perhaps the artist) who keeps her hands outstretched. Then we see that the hair and earring are subject to the rules of gravity on horizontal and we realize that the model is reversed, but the way she was painted, the ease and the orientation of the strokes show us that the picture was painted as seen, so painting is the language that decides the meaning of the look and not the rules of physics.*
*Sergiu Toma is interested in the universe of family, childhood and his own memories. Most of the scenes in his paintings occur in very similar interiors – a kind of prototype-interior – furnished and decorated in a way familiar to us all (*Present Perfect *(2011)). The realism of the execution is backed by quotations from old masters' paintings, like in the work* The Fox *(2011), where the boy's attitude and in fact the whole scene make a clear reference to Caravaggio. Like in the case of the Italian master, one may feel an erotic, ineffable air, only vaguely exuded by the innocence of the child petting the fur of the killed fox.*
It is too early to talk about the impact of these artists' work and if they will continue and affirm themselves as a homogeneous group or will develop different languages in time, generated by them as individualities. As viewers and colleagues, we cannot but follow them carefully and invest them with our trust, for all horizons are now open to them.

Translation by **ALEX MOLDOVAN**



sus:
Betuker István, Untitled, 2008
ulei pe pânză, 50 x 40 cm
Foto și credit: artistul

În pictura românească nu se fac tancuri şi avioane[1]

text de **ADRIANA OPREA**

Fenomenul picturii figurative româneşti recente se învârte în jurul unei contradicţii: ea este pictură, dar se vrea în acelaşi timp o pictură fără mamă şi fără tată, o ocupaţie „sportivă", perfect relaxată, o pricepere exercitată liber de orice încartiruire a priceperii, o pictură fără tradiţia şi morga Picturii. Se vorbeşte despre ea ca despre „artă", ca despre o simplă obişnuinţă căreia unii dintre noi îi dau curs, după cum toată lumea are, nu-i aşa, câte o mică obsesie privată, benignă şi atât de necesară, o boală măruntă şi absolut personală, nimic serios, nimic grav, doar pictură, really. Ca şi cum pictorii aceştia ar picta peste propriul lor umăr. Ca şi cum ar picta de la distanţă, dintr-o altă încăpere, sub acoperire, sub camuflajul lejer al contemporaneităţii postmoderne. Întrebarea (mea, a oricui) e de aceea şi mai acută: de ce pictează?

Consider the paintbrush. (…) When a brush loaded with pigment touches the surface, it can leave not just a single mark, but the marks of the bristles of which it is composed. The „Yes, I desire this!" of the stroke is supported by the choir of the bristles – "Yes, we desire this!". The whole question of touch is rife with spiritual associations.
(Richard Hennessy, pictor [2])

Eu? Nu, nu pictez, se spune că nu ştiu, şi aşa e. Oricum am întoarce-o, pictura e mai întâi meşteşug, *modus operandi*, un *métier* cu reguli clare. Aura picturii de aici vine, la fel şi prostul ei renume – cumplit. Ambele pornesc de la mâini şi tuşe. Alături de sculpturi, s-a spus, picturile sunt printre ultimele obiecte personale făcute de mâna omului cu care avem de-a face în civilizaţia noastră (obiecte care îi poartă şi semnătura). Şi tocmai de aceea, printre cele mai scumpe[3]. Pictura se pictează deci, produce întotdeauna câte un obiect concret, cu parametri fizici, imediaţi, iar actul acestei produceri îi dictează specificitatea. Vezi ce ştii, şi ştii că tot ce are o pictură e pus acolo de mâna unuia, a pictorului, autorul acestor obiecte specifice, *low tech* şi *hands-on*, cum se zice[4]. Prin mână şi tuşă, ea pretinde că face ceea ce niciun alt mediu nu poate face, şi această pretenţie o expune unei neîncetate comparaţii cu toate celelalte medii. E un *paragone* care îi convine, pictura a avut mereu în sânge vanitatea stranie de a câştiga concursuri de merit şi de supremaţie în istoria artei.

Or, contradicţia începe de aici. În mijlocul câte unui atelier care geme de picturi, eşti sfătuit, cu oarecare stânjeneală, să nu te ambalezi: nu despre „acea pictură" este vorba. Obsesie? Nu-nu, *it's just a habit*, o formă oarecare, printre atâtea altele, de producţie. Artişti care fac pictură, care se ocupă cu aşa ceva şi ajung cunoscuţi mai ales prin pictura lor, nu vor să treacă drept pictori, ci, atenţie, drept artişti vizuali[5]. Le zbârnâie desenul şi linia, răzbat compoziţia, grupajul, regia, controlul orgolios, mai bun sau mai prost, al propriei abilităţi (*mastership*), freamătă picturalitatea în imaginile lor[6]. În conformitate cu cele mai stricte manuale, ce se vede acolo este sfânta reprezentare mimetică, sunt figura şi fondul, sunt portretul, peisajul, natura moartă, bunul iluzionism, referenţialitatea cea de toate zilele din istoria picturii. Dar ce contează? Ce contează? pictorii noului figurativ nu fac Pictură, sunt inşi care pro-

dreapta:
Roman Tolici, Hypostasis 8, ulei pe pânză, 60 x 80 cm, 2006

pagina alăturată:
Zoltan Bela, Unspoken, ulei pe pânză, 90 x 60 cm, 2010, Anca Poteraşu Gallery

stânga:
Adrian Preda, Untitled, ulei pe pânză, 140 x 200 cm, 2010-2011

duc picturi, fără să fie Pictori. Pentru că știu foarte bine că tabloul, șevaletul, atelierul, munca artistului și talentul lui de a picta trimit bombastic la mitul Picturii și la ipostaza Marelui Pictor, ei se jenează. Cum să apari la sindrofia artei contemporane la braț cu asemenea fosile?
Orgoliului actual de a nu fi, doamne ferește, pictor îi corespunde, în oglindă, orgoliul modernist de a fi fost mai ales Pictor, și de aceea s-a spus că arta contemporană e acel moment istoric în care poți fi – îți este îngăduit să fii – un mare artist, fără să fii pictor. Pentru că Pictura e o colecție de idei primite de-a gata, un protocol aristocratic, o odraslă îngâmfată a marii culturi umaniste și o matcă fidelă, eternă, răbdătoare a mitologiei emoției, prezenței, aurei, a plăcerii estetice, a cultului Marelui Autor, a mitului Omului și al Artei: ea e forma sensibilă de primă linie (ca și literatura) pe care a îmbrăcat-o cultura europeană a majusculelor. Ceva de-un teribil prost gust.

Pentru că pictura practicată în prezent vrea să sară peste ea însăși, principala ei problemă, oricât de divers s-ar manifesta, ține de conștiința ei de sine: o șterge când vine vorba de Marile-Probleme-ale-Picturalității, dar atunci când problematizează, despre Marile-Probleme-ale-Picturalității este vorba. Unii zic că e patetică prin asta[7]; mie abia așa, sub chipul ăsta mi-a devenit pictura cu adevărat simpatică, abordabilă. Se poate trăi cu o astfel de pictură (cum nu s-ar putea trăi cu Velázquez sau Manet), chiar dacă patologia ei e la vedere: fugind de sine, se autorepetă, comportamentele atavice revin și vechile fixații se reîntorc. Pictura românească de azi (ca și pictura contemporană în ansamblul ei) e o problemă a lui „nu e prima dată”.
Dar hai să nu dramatizăm, vorba pictorilor. Pentru că, dacă problema stă așa, s-au confruntat cu ea și alții, iar „reîntoarcerea” artei românești contemporane la pictura figurativă este, într-adevăr, un fenomen recurent. „Neorealismul neurotic românesc” era o etichetă (cam încărcată pentru gustul meu) pe care criticul Luiza Barcan a lipit-o, printr-o expoziție demonstrativă, versiunii lui din jurul anului 2000[8]. Cu aproape douăzeci de ani înainte, Magda Cârneci și Călin Dan, printre alții, identificau în „noua sensibilitate/figurație“ și „noul realism/expresionism”, reapariția insistentă pe de o parte a picturii, pe de altă parte a figurativului. Nu le-a scăpat faptul că noutatea atitudinii „realiste”, a „figurii”, a biograficului și autoportretului, a impulsului de a culege din „clișeele culturii de masă” și din „depozitul istoric al sintagmelor de tip antropomorf”, din „imagistica trupului uman” și din „arsenalul figurativ al acestui secol (de la expresionismul istoric la realismele postbelice)”, într-un „program iconografic la îndemână, «democratic», imediat eficace, în care să te poți, la nevoie, recunoaște, rapid”[9], era o noutate destul de veche (după modelul eternei reîntoarceri a identicului cultural). Fiind vorba de o dublă problemă, una a picturii și alta în interiorul ei, a figurativului, ce a rămas poate insuficient clarificat de atunci este dinamica raporturilor, sensibilă printre altele și la ideologie, dintre pictura românească figurativă și cea abstractă. Însă în ansamblu, aluviunile persistente ale picturii românești arată cât de încăpățânat și inevacuabil se face modernismul ei funciar: s-a spus cu îndreptățire că *la peinture* este singurul mediu artistic care în postmodernitate nu a rupt lasoul modernismului, legăturile lui tenace de transmisie. Simplificând, a fi Pictor sau pictor poate însemna fatalitatea blândă, aproape „naturală”, de a fi modern sau postmodern[10] (și nu de dragul vreunei inutile încadrări periodice, ci în ideea unei tipologii de teren: se știe că o pictură trădează repede apartenența de umoare, de afinitate electivă a celui care a făcut-o și că se produce încă masiv, la noi, pictură de factură modernistă). Dincolo de țâfnă, *self-fashioning* sau pur și simplu ambiție, oare poți alege într-adevăr ce fel de pictor vrei să fii, ce fel de pictor ești deja?

I had to have the idea of inventing. It is nothing to do with what your father did. It is nothing to be another Cézanne.
(Marcel Duchamp)

Every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of the anxiety of influence, but is that anxiety.
(Harold Bloom[11])

Până și Ghenie a început să semene cu Ghenie. (Mihail Coșulețu)

Niciunde contradicția noii picturi figurative nu e mai frapantă decât în obsesia influențelor, boala cea mai frecventă, obligatorie s-ar spune, a conștiinței ei de sine. Influența e ca o durere difuză de creștere, se manifestă în legătură cu „școala", cu *establishment*-ul (indiferent dacă e însușit sau renegat, sau, cel mai frecvent, ambele laolaltă, renegat cu atât mai mult cu cât este mai profund însușit), cu cele două accepții ale lor: Academia, sistemul de învățământ, și apoi ceva mai lax, dar nu mai puțin „fioros", *main-stream*-ul, direcția în care bate vântul pe front (nu neapărat românesc). Expresii ca „Școala de la Cluj"

sus:
Francisc Chiuariu, Seară de înger, acrilic pe pânză, 57 x 115 cm, 2008, colecție particulară

jos:
Mihail Coșulețu, Metropolis, ulei pe pânză, 150 x 170 cm, 2010

sau „Şcoala de la Leipzig" (sau Dresda, sau Bucureşti) se joacă, abil sau genuin, în funcţie de context şi interes, cu ambele. Care e diferenţa dintre un „vechi maestru" şi maestrul cu clasă de la catedra de pictură? Dacă judeci în termeni cu majusculă (Marea Pictură privită de la baza piedestalului), sunt de obicei incomparabili, dacă o faci însă în termenii mecanismului de legitimare şi autorizare simbolică, niciuna[12]. „Reîntoarcerea" picturii ca fenomen de şcoală, asemenea istoriei narate în spirit vasarian, are un spirit generaţional. „Şcoala" nouă a picturii are o vână dinastică, genealogică, e un fenomen care are loc prin transmisie în termeni aş zice masculini, e plin de taţi şi fii de ambele sexe. De unde nevoia de indentificare cu o schemă de continuitate, adică „valurile"[13] (de fapt, aici modelul atavic al transmisiei oricărei cunoaşteri specializate sau, dacă nu ne jenăm de termeni, al „iniţierii" de tipul maestru-ucenic).
Nu spun că anxietatea influenţei e atothotărâtoare oriunde un artist român face pictură, ci că, mai devreme sau mai târziu, pictorii se confruntă cu ea şi felul în care o gestionează se regăseşte apoi în discursul lor despre ei înşişi, în identitatea lor de pictori. Aşa cum nu spun că figura arhetipală a oricăruia dintre pictorii aceştia e un părinte (mentor) pe care li-l furnizează, simplu şi eficient, şcoala, cea din cărţi şi muzee sau cea din atelier. E mai complicat. Reproşul al unora dintre cei care fac pictură azi e că „taţii" de la care au învăţat nu le-au transmis-o. Şi aşa apar alianţele simbolice cu mamele, cu taţii nelegitimi, renegaţi, proscrişi, aceia care îşi fac un titlu de glorie din a fi artişti neoficiali, fără funcţii, neconformi *establishment*-ului artistic, academic sau politic[14]. Pictura se pare că e ceva foarte fragil, o micuţă balerină care evoluează pe o frânghie, necontenit expusă pericolului de a deveni pe nesimţite o mătuşă acră, senilă, cicălitoare şi abrutizată: „pictorul academizat" e o figură îndeajuns de comună în sistemele instituţionale ale picturii. Deşi mă întreb când şi prin ce se înăcreşte un pictor; unii artişti se nasc academizaţi, aşa cum se spune că unii dintre noi se nasc bătrâni, iar noua pictură figurativă are şi mult epigonism de duzină, din ce în ce mai tânăr, culmea, şi mai aglomerat. Cu alte cuvinte, a transmite pictura nu înseamnă doar studiul unor lămâi lângă un vas, decât pentru amploaiaţii artei – ce se poate face cu pictura scoasă în lume, cum trăieşte cineva pentru care a picta e ceea ce ştie să facă, cum se gestionează practic această competenţă în contexte mai largi – în asta stă conţinutul aşteptat, dorit, al transmisiei de cunoaştere, cea care deseori fie lipseşte, adică e sterilă sau indiferentă, fie e toxică, malformatoare. Însă acest complex al tatălui e mai ales o formă de ţinere în lesă, pictorii îşi pasează unul altuia un folclor al influenţelor care e, de fapt, o mască abil jucată a controlului. Au dreptate vrând să scape de el, şi de aceea există ceva sfidător, demonstrativ, orgolios în pictura „nouă".

In France there is an old saying, "Stupid like a painter." The painter was considered stupid, but the poet and writer very intelligent. I wanted to be intelligent.
(Marcel Duchamp)

For basically painting is total idiocy.
(Gerhardt Richter[15])

În anii '90, cine făcea pictură era prost.
(Mihai Pop)

Pictura este ea însăşi un termen de referinţă negativ pentru o întreagă cultură adversă, din anii '60 încoace. S-au săturat şi alţii de această „afacere de familie". La noi, adversitatea sau tensiunea dintre pictură şi noile medii – având o istorie care trece prin experimentalismul anilor '60-'70, prin intermedialitatea anilor '80 congeneră cu pictura neo-bizantină, cu cea neoexpresionistă şi cu eterna pictură modernistă, cuminte şi mereu predispusă la oficializare (câtă pictură s-a făcut, se tot face!) – au ajuns să însemne după 1989 opoziţia dintre pictura – locală, prestigiul artei româneşti identitar-tradiţionale – şi „arta contemporană", expresie a realităţii globale, internaţionale, echivalate preponderent cu *new media*. Mai mult, moartea picturii şi resurecţia ei, ciclice de-a lungul secolului XX, necrofilia ei postmodernă, supravieţuirea ei prin memorie

dreapta:
Roman Tolici, Raft 1, ulei pe pânză, 100 x 200 cm, 2004

jos:
Mircea Suciu, 1902-1968, cărbune pe hârtie, 150 x 158 cm, 2011. Foto: Mircea Suciu, colecție particulară

pagina alăturată:
Dragoş Burlacu, Lead knight... Elafonisi, 2010, ulei pe pânză, 50 x 150 cm, Năsui Gallery

deasupra:
Oana Fărcaş, Till death will us part, ulei pe pânză, 135 x 150 cm, 2008, Hort Collection, New York, Ivan Gallery

dreapta:
Daniel Brici, e română, 60 x 50 cm, creion, ulei pe pânză, 2011

pagina alăturată:
Betuker Istvan, Cording 3, ulei pe pânză, 120 x 100 cm, 2010

şi reactualizare de sine, ca machiajul care împrospătează cadavrele, sunt metaforele binecunoscute care au însoţit rechizitoriul la adresa mediului picturii dinspre practicile conceptuale şi *new media* (mai ales odată cu „pictura post-conceptuală" în America şi Europa anilor '80)[16].

Duchamp este celebru şi pentru felul în care s-a săturat de pictură, pentru felul de a-şi manifesta antipatia şi exasperarea faţă de „retinal"[17]. Doar că nu e nevoie să fii copleşit de o întreagă familie Duchamp de pictori, sculptori şi gravori, de o întreagă Franţă natală, de întregi secole de pictură, de întregi istorii şi muzee ale artei, pentru a-i aduce reproşuri picturii: le ridică ea singură la fileu.
Că e nevoia prezentului de mitologie şi nu de vreo reală conştiinţă istorică, impulsul lui spre o experienţă a istoriei ca proprietate privată, ca *decorum* superficial pentru camerele luxoase, care se cer asezonate cu imagini *fancy*, ale imaginaţiei şi ale reşedinţelor noastre urbane.
Că e o artă incapabilă de criticalitate, de atitudine subversivă[18].
Că e o artă cinică a stocului, a pieţei, a mărfurilor de lux, un fenomen al galeriilor şi muzeelor (ceea ce versiunea lui românească o confirmă: nu am vorbi despre un fenomen al noului figurativ dacă nu ar exista galeriile private de artă în România, cu o istorie aproape coextensivă lui), o abilă potolire a foamei iconofile uriaşe (locale, dar nu numai) pentru pictură şi figuraţie.
Că e o artă autoritară, reacţionară, ortodoxie duşmănoasă a şevaletului, ramoleala fixistă cu aere princiare a unei culturi vizuale obsedate de ea însăşi. O artă infinit nostalgică faţă de trecutul propriilor convenţii, care repetă în oglindă nostalgia clasei social-politice al cărei reprezentant este pentru procesele ei de individuare din trecut[19].
Că e o efigie a tuturor clişeelor geopolitice: cum fusese acea *italienita* a lui Carra, fostul avangardist „întors la ordine", ca atâţia alţii, după 1920, sau presupusa germanitate a neo-expresionismului şi, pe linia stereotipurilor cultural-geografice, nordicul şi mediteraneeanul, Europa şi America, aşa sunt acum Vestul capitalist şi Estul postcomunist[20]. La Leipzig, nu-i aşa, existau în medalion, înainte de a exista la noi, toate piesele mitologiei de care are pictura nevoie pentru a fi practicată în era reproducerii digitale: o şcoală, o tradiţie a acesteia în pictură, câteva recente generaţii de profesori şi studenţi care fac din pictură un *modus vivendi*, disciplinat şi serios („valurile", nu?), apoi există un galerist inspirat, colecţionari inspiraţi şi ei; există până şi nelipsita fabrică. Cum spune Arno Rink („valul al doilea"; studentul lui Werner Tübke; profesorul lui Neo Rauch) într-una din cele mai succinte şi grăitoare pensé-uri despre fenomen: "If you want to talk of an advan-

tage, you can say it allowed us to continue in the tradition of Cranach and Beckmann. It protected the art against the influence of Joseph Beuys."[21]

I like everything that has no style: dictionaries, photographs, nature, myself and my paintings. (Because style is violent, and I am not violent.)

Photography has almost no reality; it is almost a hundred per cent picture. And painting always has reality: you can touch the paint; it has presence; but it always yields a picture – no matter whether good or bad. That's all the theory.
(Gerhard Richter[22])

Ce se întâmplă în pauze, între succesivele reîntoarceri ale picturii? A existat vreodată în arta românească un vid complet de pictură? Nu, dar nu se uită doar asta în polemica cu pictura, ci şi faptul că pictura astăzi nu mai e nici măcar un termen de referinţă negativ, ci doar un termen oarecare. Când se contrazice, pictura românească de azi are dreptate. Nu se mai poate hrăni la sistemul Beaux-Arts, poate fi practicată cel mult ca pe o formă posibilă, printre atâtea altele, a artei *at large*. Pictura nu mai e o rezervaţie protejată, iar pictorii nu mai dialoghează doar între ei, nu se mai poate face pictură pentru pictori. *Downgraded*, pictura e o relicvă căreia nu-i rămâne decât să fie, în fapt, hibridă, impură, „teatralizată" (vezi Michael Fried), scoasă din cofa ei specifică şi lăsată la cheremul impurităţii până ieri ţinute (vezi Clement Greenberg) la distanţă.
Şi nu o duce rău. Îşi supravieţuieşte, se adaptează şi e rezilientă, iar formula ei stă în metabolizarea a ceea ce îi e specific, laolaltă cu ceea ce îi e diferit, „esenţa" specifică şi relativitatea impură, contingenţa multimedială; o artă a meşteşugului specific, dar şi a vizualităţii asimilate şi produse medial[23]. Cum spune şi Peter Weibel în proiectul *Pittura Immedia*[24], vizualitatea picturală de azi e mai curând una „în-mediată", o vizualitate care a reuşit să depăşească ceea ce o despărţea de fotografie, film, video, digitalitate, alimentând în acest fel imagini deloc specifice ei, dar făcute prin ea.
Pictura românească „nouă" are o iconofagie calmă, bine intenţionată, împăcată şi perfect îndreptăţită în ochii ei[25]: înfulecă orice, de la film, televiziune, *google*, publicitate, *life-style*, la BD, *comics, graphic design*, modă, cultură urbană, orice din fluxul informaţional, hipermediatizat, digitalizat al lumii contemporane. Frapantă imunitate a picturii: pierde în multimedialitatea actuală, dar câştigă. Sare peste propria umbră, alungată, are mereu un acasă al ei la purtător, se face uşor de consumat, trece bine. E

viabilă, „sportivă" şi ingenuă. Pictorii aceştia în civil (îi şi văd cum mustăcesc citind asta) ridică din umeri: azi se pictează de parcă asta se întâmplă firesc de la începutul lumii.
Foarte importantă atât pentru revenirile, cât şi pentru revenirea „noastră" la pictură este relaţia ei cu fotografia şi cu filmul[26]. Cum ne spun sănătoasele clişee ale discursului despre *mediatic turn*, într-o lume în care imaginea fotografică este ubicuă, într-o lume în care experienţa umană este întotdeauna experienţa camerei, ecranului, simulacrului, display-ului, suntem specimene fotografice, suntem deja apropriaţi. Aşa că ceea ce se întâmplă e ca şi cum am încerca să apropriem, prin pictură, ceea ce ne-a apropriat deja, să batem o apropriere printr-o contra-apropriere, ripostă care se spijină mult pe o estetică a montajului şi a colajului de imagini[27].

Şi totuşi. Avem doi termeni contradictorii: „Pictura e o povară, mitologia ei e sufocantă." / „Nu simt nimic, fac pictură aşa cum mă scol şi-mi beau cafeaua în fiecare dimineaţă". Pentru aceşti pictori, şi în ciuda lor (care se vor grăbi să ma contrazică, nu?), cred că mitologia *high* a picturii atârnă mai greu decât imageria low, primul termen e mai tare decât al doilea. De unde ar putea veni altfel acest *uncanny* al ei, acest déja vu, fie şi în picturile a căror imagerie nu are nimic „străin", neliniştitor, opac-crepuscular[28]? Pictura este mediul „recăderilor" artei, regresia ei, încăpăţânarea ei de a nu avansa: „întoarcerea reprimatului în costum cultural"[29].
Pentru că, dacă ar fi invers, nu am vorbi despre pictură, ci despre unul dintre acele lucruri plictisitoare, perfect seriale, care îi plăceau lui Warhol, tocmai pentru că îl plictiseau odihnitor, pentru că îl făceau să nu simtă nimic, adică să simtă golul[30]. Or, prin simplul fapt că există, pictura figurativă păstrează febril întreaga problematică a reprezentării, cu atât mai acută în plină criză a reprezentării pe care o parcurgem. Dar o păstrează mai întâi printr-un dat fizic (obiectul, mâna, tuşa), mai degrabă decât printr-o discursivitate. De unde carnea, plinătatea şi directeţea ei concrete, fizice, corporale („textures", cum spune cu accent britanic Adrian Ghenie), care o ţin la o distanţă, etern problematică, faţă de *criticality*. Nu este pictura ultimul refugiu al individualităţii, al persoanei, al experienţei, chiar al corporalităţii, în lumea asta în care totul a fost deja instituţionalizat?[31]
Şi atunci despre ce anume vorbim aici?

jos:
Nicolae Comănescu, 2011

[1] Declarația unui critic de artă român cu ocazia unui vernisaj de pictură din 2010.
[2] Richard Hennessy, „What's All This", Artforum, no. 9, May 1979.
[3] Meyer Shapiro, ap. Jonathan P. Harris, Critical Perspectives on Contemporary Painting: hybridity, hegemony, historicism, Liverpool University Press, 2004.
[4] E relevant dosarul dublu despre pictură din Artforum, „Thick and thin – painters and curators discuss the state of painting in the last two decades – Critical Essay", aprilie 2003: „The '80s. Wrapping Up a Decade the Art World Loves to Hate". Artiști și curatori vorbesc pe larg despre „primitive means", „strong physical component", „a particular kind of object" și „medium-based particularities that sets painting apart".
[5] Negarea specificității mediului pune probleme pretenției de a avea un talent anume, cum o semnalează chiar un artist în discuția redată în Artforum: „LANE RELYEA: (...) The idea of medium is also too problematic-and it's for a medium, is it not, that the individual shows a talent in the first place. Today's individual artist is talented at what? You could be cynical and say "the system, the art game, institutionality, bureaucracy." But is it that different from saying that today's artist is trained in and needs to show talent for discourse itself?"
[6] De altfel, atât pictura, cât și desenul au făcut obiectul unor „reîntoarceri" în arta celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Expoziții de referință, de la „A New Spirit in Painting", Royal Academy in London, 1981 la „Painting on the Move", Kunstmuseum, Kunsthalle, Basel, 2002, și de la „Drawing Now", MOMA, New York, 1976 la „The Stage of Drawing", Drawing Center, New York, 2003 au atras atenția asupra fenomenului. Recent, expoziția Ilenei Pintilie, „În miezul lucrurilor", Galeria Calina, Timișoara, Muzeul de Artă, Cluj, 2010, a fost o asemenea problematizare locală a mediului picturii, după cum expoziția „Figure in, Figure out", curatoare Simona Vilău, LC Foundation, București, 2011, a scos în față specificitatea figurativă a acesteia.
[7] Așa apare ea în a doua parte a discuției din Artforum, „The Mourning After. The '80s. Wrapping Up a Decade the Art World Loves to Hate", martie 2003.
[8] Vezi catalogul Neorealismul neurotic românesc *2000-2001, Fundația HAR, dar și Adrian Guță, „Gânduri despre „Neorealismul neurotic românesc", Observator Cultural, nr. 57, 27 martie 2001.*
[9] Magda Cârneci, „Noua figurație/noul realism – repere provizorii", Arta, nr. 9, 1988; Călin Dan, „Aspecte ale unei generații", Arta, nr. 11, 1986 și „Ioana Bătrânu", Arta, nr. 1, 1986. Doar că, spre deosebire de neoexpresionismul românesc al anilor '80, noua pictură figurativă autohtonă e orice, însă o „estetică a strigătului" nu. Rămâne de trasat parcursul sinuos al picturii și al figurativului în arta românească a secolului XX, incluzând aici și (poate mai ales) realismul socialist.
[10] De-a lungul acestei polarități schematice se joacă în efigie, spune Thomas Lawson, argumentele pentru viața și pentru „moartea" picturii în secolul XX, „Last Exit: Painting" din Brian Wallis (Ed.), Art after Modernism: Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art, New York, Boston, 1984.
[11] Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford University Press, New York, 1973.
[12] Elocvent este termenul „măiestrie", încetățenit în școala românească de artă pentru a desemna colectivul atelierelor, toate facultățile „practice" ale unei universități de artă, separate fiind astfel de Istoria și Teoria Artei, zona ei conceptual-teoretică.
[13] „Valurile" constituie o inflație în pictura românească actuală, un brand, un ambalaj curatorial bun la toate, însoțit de orgoliul legitim al „primilor sosiți" și de „vreau-și-eu"-ul la fel de legitim al celor desemnați drept follower-i. Fenomenul pune la dispoziția oricui câte o nouă clasificare „în valuri", și prin asta, cred eu, își face un deserviciu, aruncă practica însăși a picturii în derizoriu: dacă identifici și numești un nou val, de ce nu indici și cadrul lui de referință, eventualele valuri premergătoare și scara/contextul apariției lor? Cu atât mai mult cu cât raportul derivativ al influenței nu este liniar și previzibil (cum rămâne cu studentul care își influențează profesorul, sau cu artistul matur care o taie brusc spre figurativul inițiat de alții mult mai tineri decât el). Altfel, se cere „recuperată" cu mai multă atenție perioada anilor '90, poate cea mai puțin defrișată până acum în arta românească, perioada unei picturi fără piață, fără galerie (instituție promotoare). La sfârșitul ei și în primii ani de după 2000 apar artiști dintre care câțiva se vor număra printe reperele actualelor generații ceva mai tinere (Roman Tolici, Alexandru Rădvan, Suzana Dan, Nicolae Comănescu, Gili Mocanu, Dumitru Gorzo). Cum se punea problema figurativului pentru ei (știind că „neorealismul neurotic românesc" îi prinde doar pe unii)? Pe de altă parte, dacă vorbim despre caracterul probabil ciclic al carierei unui artist, mă întreb, împreună cu Victor Man, câte asemenea „valuri" vor persista și în ce termeni vom putea vorbi despre figurativul picturii românești peste o decadă, două, trei? A se vedea și David W. Galenson, Old masters and young geniuses: the two life cycles of artistic creativity, Princeton University Press, 2006.
[14] Ioana Bătrânu e un reper interesant al discuției: nu doar prin faptul că imageria ei glamour, filmică, despre care vorbește Călin Dan în 1986, e un reper neexplicit al multora din imaginile figurativului de după 2000, dar și prin statutul de necontestat pe care și l-a câștigat între timp, e printre foarte puținele artiste-pictorițe autohtone unanim creditate. Apoi, prezența pedagogică discretă a unei artiste ca Stela Lie în spatele unei întregi generații deja de tineri artiști, care fac pictură figurativă deși absolvenți ai secției de grafică a UNARTE, București (ei înșiși conștienți de diferență). Nu știu dacă e de întrezărit o componentă de gen aici, sau în preferința unora pentru o pictură adesea miniaturală (Ioana Ursa, Oana Fărcaș – artiste, din nou). În altă ordine, Corneliu Brudașcu e un asemenea mentor neoficial pentru prima generație de noi figurativi clujeni.
[15] În Texts. Writings, Interviews and Letters 1961-2007, Thames and Hudson, London, 2009.
[16] Narațiunea curentă a istoriei artei spune că, în timp ce practicile conceptuale din anii '60 încoace au dematerializat, pulverizat soliditatea de statut a picturii, unii artiști au continuat, în ciuda a orice, să o practice: ei sunt Baselitz, Kiefer, Richter, ș.a.m.d. Vezi Irving Sandler, Art of the Postmodern Era : From the Late 1960s to the Early 1990s, Icon Editions, New York, 1996. Se conturează astfel ideea paradoxală a unei „picturi alternative". Vrajba tradiționalismului (neo-ortodoxist) cu contemporaneitatea (noilor medii), care se consumă uneori cu dinții strânși în anii '90 românești, are și o miză puțin conștientizată: soarta picturii ca vehicul predilect al „vechilor valori" într-o lume deodată liberă, liberă tocmai de acele valori.
[17] Pierre Cabannes, Dialogues with Marcel Duchamp, Da Capo Press, 1987.
[18] Thomas Lawson e susținătorul ideii contrare, că cea mai eficace subversiune poate fi operată exact din mijlocul pieței, din inima dogmei conformiste, de acolo de unde nimeni nu s-ar aștepta, pictura fiind de aceea ultimul refugiu posibil (last exit) al subversiunii într-o lume în care toate formele de rezistență critică au fost instituționalizate: „Last Exit: Painting" în Brian Wallis (Ed.), op. cit.
[19] Într-unul din cele mai dure atacuri la adresa noilor realisme, noilor expresionisme, noilor figurații ale secolului XX, Benjamin H. D. Buchloh susține că Neue Sachlichkeit, Pittura Metafisica, toate realismele și figurativismele postbelice sunt întruchipări ale unuia și aceluiași spirit autoritar, opresiv, reacționar prin care pictura revine în arta secolul XX, incluzând și „întoarcerea la ordine" a realismului socialist. Vezi „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", în Brian Wallis (Ed.), op. cit.
[20] Mistica griului e un asemenea clișeu, cu carieră în limbajul curatorial actual. Netaxat la timp, dimpotrivă, hrănit de cei în cunoștință de cauză, s-a propagat, deși mă întreb dacă griul asociat mereu „școlii de pictură de la Cluj" nu e o strictă problemă de gamă, de paletă, de elementar tehnico-pictural al efectului realist în imagini, mai degrabă decât metafizica sulfuroasă, cu accente socio-geo-politice, care pretinde a fi. Parafrazându-l pe colegul lui Paul Neagu de la Londra, mă tem ca retorica griului să nu devină un nou exponent al acelui „same old Eastern European (pictorial) crap".
[21] Arthur Lubow, „The New Leipzig School", The New York Times, 8 January 2006.
[22] Gerhard Richter, Notes, 1964-65, în Texts. Writings, Interviews and Letters 1961-2007, Thames and Hudson, London, 2009.
[23] S-a vorbit mult despre capacitatea picturii de a absorbi pe tăcute armele rivalului; tocmai „sărutul" oferit picturii, în mod pervers, de tehnologia și discursivitatea multimedială, ar fi făcut-o imortală. Vezi și „ROBERT STORR: One question I see confronting painting is the degree to which it has become a reflection of other image-based media, and thus the degree to which it is increasingly graphic." În Artforum, „Thick and thin – painters and curators discuss the state of painting in the last two decades – Critical Essay", aprilie 2003.
[24] Peter Weibel, „Pittura/Immedia: Painting in the Nineties between Mediated Visuality and Visuality in Context" în Anne Ring Petersen, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen, Peter Nørgaard Larsen (Eds.), Contemporary Painting in Context, Museum Tusculanum Press, 2010.
[25] Dar câți dintre artiștii acestei picturi recente cunosc cu scrupulozitate formele ei anterioare, realismele și figurativismele succesive de după primele decade ale secolului XX? Vorbim de o cunoaștere riguroasă sau mai degrabă de o „retrăire", o adulmecare din aer a istoriei picturii? Gerhard Richter, de pildă, e limpede o referință pentru unii dintre ei, dar amplu mediată, rareori recognoscibilă direct. Simbolismul și suprarealismul acestei picturi, trăsături interesante, le-am auzit indentificate și comentate doar de galeristul Mihai Pop.
[26] E de interogat coexistența figurativismelor din pictura de la sfârșitul anilor '90 încoace cu realismele fotografiei și filmului din România (imaginea digitală, de exemplu, și noul figurativ). Fotografia este, în orice caz, o preocupare și o practică curente ale artistului român contemporan, pictor figurativ sau nu.
[27] Donald Kuspit, „Flak from the „Radicals": The American case against Current German Painting", în Brian Wallis (Ed.), op.cit.
[28] Multor asemenea lucrări li se aplică, într-adevăr, un alt reproș adresat neoexpresionismului: că nu ar consta decât în imagini seducătoare, dar perfect obscure, impenetrabile, biciuind deliberat orice tentativă onestă de interpretare (Victor Man ar fi atunci cel mai nemilos exemplu).
[29] Benjamin H. D. Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting, în Brian Wallis (Ed.), op.cit.
[30] Prin binomul pe care îl parafrazez, „It hurts / I don't feel anything", Hal Foster oferă o explicație pentru întoarcerea „realului" nu neapărat în pictura, ci în arta contemporană de după 1960: The return of the real: the avant-garde at the end of the century, MIT Press, 1996.
[31] Donald Kuspit, „Flak from the „Radicals": The American case against Current German Painting", în Brian Wallis (Ed.), op. cit.

Roman Tolici

text de **OANA TĂNASE**
foto: DRAGOŞ TRĂISTARU/CARIOCA, BOGDAN ANDREI BORDEIANU
Textul de față constituie o versiune uşor diferită față de cel publicat de Oana Tănase în catalogul Roman Tolici. Grafik und Malerei, *editat de Ross+Ross Galerie Stuttgart, cu ocazia expoziției personale a artistului din perioada 8 octombrie - 8 noiembrie 2011.*

sus:
5, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2010

În urmă cu mai bine de zece ani, într-o recenzie a primei lui expoziţii personale (*1 PLUS 1*, împreună cu Dumitru Holban, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, iunie 2000), publicată în săptămânalul* Observator cultural*, deja mărturiseam interesul meu pentru ceea ce Roman Tolici elabora drept scenariu al unei lumi împinse către autodevorare. „Coşmar seducător" aveam să numesc pe atunci rezultatul unei articulări a imaginarului, a subiectivului.

Dacă privim primele serii de lucrări, atunci descoperim un autoportret multiplu, zdruncinat şi biologic, şi metafizic: aproximări, distorsiuni, amputări, limite, neputințe, violențe, urlete, perplexități, convertiri. Dorință, iubire, sex, singurătate ori moarte – Roman Tolici nu s-a sfiit să atace tocmai subiectele dure, aparent epuizate, mobilizând în acest sens un vocabular vizual tulburător, de factură neoexpresionistă. Despre o „seducție fatală" avea să scrie, la şase ani distanță, criticul de artă Simona Nastac, atunci când artistul a prezentat la Galeria Posibilă din Bucureşti *Desene recente* – o serie de lucrări ce pornesc de la negru, un negru echivalat începutului sau veşniciei, haosului sau suspansului, posibilului sau eşecului. „Teritoriile şi libertățile se negociază constant, de la o lucrare la alta, ca într-un balet strategic menit să subjuge nu prin precizia mişcării, ci prin supleţea şi nefixarea ei", observa atunci Simona Nastac.
Astăzi, ceva din zvâcnirea artistului de a-şi măsura puterile cu viața pare a fi pălit. Caruselul diavolului şi-a încetinit alergarea. De-a lungul anilor, atracția pentru convulsiv şi visceral, înclinația spre ironie şi persiflare, gustul pentru scrâşnet şi înjurătură s-au atenuat. De la *Pieta stradală* din 2004 – o alienantă şi cutremurătoare scenă urbană ce arestează privirea prin voluta despletirii unui Isus slăbit de suferință – devenim astăzi martorii unei „linişti împinse până la surzenie", după cum mărturiseşte însuşi artistul. „Marile teme" lasă acum locul micilor întâmplări, aşa cum sunt ele portretizate în seria *10*, aflată încă în lucru, iar liniştea ne-ar putea permite – în sfârşit!, după cum spune Roman Tolici – să numărăm stelele Universului. Aparent, radicalismul s-a îmblânzit. Cele mai recente lucrări propun un desen curat şi onest, o compoziție mai degrabă cuminte, o acțiune desfăşurată frontal față de câmpul imaginii. Persistă însă o anume exuberanță a căutării „adevărului ultim".

Născut în 1974 în Republica Moldova, Tolici a urmat Şcoala specială de arte plastice din Chişinău, pentru ca în 1990 să se stabilească în Bucureşti, inițial ca bursier al statului român, urmând studiile la Liceul de Artă „Nicolae Tonitza", iar ulterior absolvind secția de grafică a Universității Naționale de Arte. În numeroase rânduri, discuțiile noastre de atelier câştigă referințe ale unei culturi livreşti, căci, după cum singur mărturiseşte artistul, formarea lui a fost mai cu seamă modelată de literatura rusă. Interesant este faptul că, în anii debutului, Roman Tolici a fost intens preocupat de un registru reprezentațional familiar animației: dacă magiei filmului îi putem cu uşurință desluşi resorturi intime, tatăl artistului fiind proiecționist de cinema, atunci virtuozitatea şi volubilitatea desenului, forța narativă, perspectiva, cadrajul şi ritmul – calități extrem de prezente şi în lucrările care fac obiectul discuției de față (*Action* sau *10*) – au solicitat cu siguranță ani întregi de travaliu. Desenator şi, totodată, abil povestitor al celor mai neînchipuite scenarii ce sondează privatul, marginalul, fragmentarul lumii noastre, laolaltă cu magia care le învăluie, Tolici a ales într-o primă etapă să definească şi să elaboreze serii de benzi desenate, împrumutând lucrări pentru volume colective publicate nu doar în România şi lansând în 2002 un volum de autor, *AAARGH!*, la Hardcomics. Drumul către pictură a fost regăsit după numeroase alte „escapade", păstrat fiind un întreg repertoriu de teme şi preocupări reprezentaționale, tocmai într-un moment în care umbra „morții picturii" deja călătorise către Europa de Est şi devenea tot mai neliniştitoare deopotrivă pentru generații de artişti şi de critici.

Un magnetism incontestabil ar fi vinovat pentru situația dată, dacă luăm în seamă cuvintele artistului fixate într-un dialog publicat în 2008, în *Addenda*, publicație ce a însoțit expoziția personală a lui Roman Tolici la Muzeul Național de Artă Contemporană din Bucureşti, *Cel mai probabil mâine*. „O imagine pictată completează spații lipsă din percepția noastră asupra lumii şi asupra nouă înşine". Nu ştiu dacă se cuvine să exhibăm aici sensurile acestui magnetism: pictura este pentru Roman Tolici un proces, adeseori apăsător, chinuitor, care necesită aşteptări, întârzieri, înstrăinări, reveniri, reevaluări. Roman Tolici manifestă un angajament direct cu pictura şi mai puțin cu istoria picturii, potrivit încrederii că înveți mai mult privind cu o intensitate dramatică un singur detaliu şi nu o covârşitoare totalitate, privind mai mult către sine şi nu în exterioritate.

În ciuda mizelor diferite, găsesc oportun să invit totuşi în discuție cazul altor artişti ai generației lui.

dreapta:
1, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2010

stânga, jos:
8, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2010

Spre exemplu, atunci când analizează demersul teoretic şi arsenalul mijloacelor lui Adrian Ghenie, artist al aceleiaşi generaţii (eseul „Despre pictură şi distrugere"), criticul de artă Magda Radu se opreşte la un moment dat asupra portretului *Duchamp*, la baza căruia sursa rămâne (tot) o fotografie. Proverbial fiind deja dispreţul lui Duchamp faţă de pictură, artistul pare a fi pus, în lucrarea lui Ghenie, „în situaţia de a lua act de faptul că luptă cu materia picturală, incitaţia şi dorinţa de a picta supravieţuiesc şi după ce pictura a fost confruntată în diverse momente cu iminenţa sfârşitului ei".

Şi Roman Tolici recunoaşte că peste debutul anilor 2000 plutea un anume disconfort atunci când se vorbea despre pictură, colegi de-ai lui resimţind mai degrabă o plictiseală, o suprasaturaţie şi fiind mai degrabă înclinaţi să abandoneze mediul în favoarea unor new media. Îşi aminteşte că, întrebat fiind dacă nu cumva interesul său fileată şi alte medii de expresie, răspunsul său a căzut oblic: „nu, pentru că pot, pot să fac pictură; trăim într-o epocă în care jocul revoluţiilor ce răstoarnă principii este o copilărie, o epocă în care multiplele adevăruri pot convieţui, iar noul a devenit o stare de spirit".
Care ar fi aceste adevăruri, într-o epocă în care suntem constant bombardaţi şi manipulaţi de imagine, imagine care – la rândul ei – ne solicită la limită imaginaţia? O epocă în care devine tot mai dificilă distincţia dintre fapt şi ficţiune, cauză şi efect. O epocă în care mutaţia, regenerarea, transformarea (chiar şi în ciuda sensului lor tonic, pozitiv) sunt aplatizate de teamă, expediate în unghiul îngust al scepticismului.

Invitat să participe la nenumărate expoziţii de grup ce survolau starea picturii româneşti a debutului anilor 2000 (*Spot*, Galeria de INTERESE, Bucureşti, 20001; *Simeza nostra*, Galeria Simeza, Bucureşti, 2003; *Young Colors*, Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti, 2004 – sunt doar câteva dintre acestea) devenea uşor pentru ceilalţi să înţeleagă singularitatea demersului său. Asta mai cu seamă într-un moment în care producţiei artistice locale (şi, în sens larg, est-europene) i se administrau doze teoretice menite să problematizeze relaţia noastră cu memoria, istoria recentă şi evenimentele ei traumatizante, să imprime (mai degrabă forţat) neofigurativismului vectorii unei arte angajate social ori politic, în imediat. Roman Tolici rămâne contrariant, aşa cum şi Gili Mocanu, un alt coleg al său de generaţie rămâne contrariant, tocmai prin a nu fi îmbrăţişat „orb" această viziune de re-actualizare a picturii prin înscrierea ei într-un sistem al criticii. „Cred, îmi mărturisea artistul de curând, şi în rolul social al artei, ca fiind unul sugestiv, de tip filosofic, dar mai ales poetic. Însă eu, unul, nu elaborez nici proteste, nici soluţii. Caut în mai mare măsură să scanez frumuseţea ce se naşte sub ochii noştri. Şi, de ce nu?, a împărtăşi celorlalţi fascinaţia acestei frumuseţi poate probabil fi la fel de util lumii de astăzi precum o revoltă împotriva dictaturii. (...) Investighez omul şi condiţia lui trecătoare. Frumuseţea şi moartea – acestea sunt cuvintele magice, cred eu, în înţelegerea raportului nostru cu realitatea. Acumulez întrebări şi răspunsuri pe care le împing către uriaşa colecţie de întrebări şi răspunsuri ale omenirii".
Artistul porneşte de la înregistrarea realităţii. Dar scenariul său nu are mai nimic de-a face cu construcţia la care se referă, spre exemplu, Mihai Pop, artist şi coordonator al Galeriei Plan B (Cluj / Berlin), aplicată unui alt coleg de generaţie al lui Tolici, Şerban Savu. „Pictura ta nu se naşte neapărat dintr-o experienţă personală, cu atât mai puţin dintr-o situaţie prealabilă, problematică sau traumatizantă, ci mai degrabă de la observarea neutră (obiectivă) a realităţii din jur. (...) Totuşi, mulţi curatori văd în pictura ta un conţinut social şi politic, iertând – dacă pot să spun aşa – faptul că faci pictură. Pictura li se pare lor, mai întâi, un mediu învechit, neadaptat unui conţinut socio-politic, iar tu ai avea meritul de a ieşi din ea pentru a angaja conţinuturi interesante pentru amatorii de artă astăzi?" (vezi interviul intitulat „Amintiri din Est", *Dilema veche*, decembrie 2009). „În general – îi răspunde artistul criticului – realitatea este mai com-

jos:
7, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2009

sus:
Lucrări din seria NOBODY, tempera şi ulei pe pânză, 60 x 30 cm fiecare, 2011

plexă decât ficţiunea. (...) mă interesează incongruenţele care decurg din structura societăţii şi din experienţele ei istorice. Sunt lucruri la care mă gândeam de multă vreme, dar nu ştiam că se pot picta".

„Este adevărat că port mai mereu camera foto cu mine, considerând-o un carnet de schiţe, un şevalet pentru plein-air, o muză darnică", ne spune Roman Tolici. Fotografia este, în ce-l priveşte, „o experienţă anterioară, un document precis, unghiul meu exclusiv de vedere, participarea mea... bagajul meu generos de gânduri". Întâlnirea cu lumea. Doar odată cu revizitarea zecilor sau sutelor de fotografii, potenţialitatea unei picturi ajunge să fie relevată. Cu toate acestea, procedeul implică o construcţie „de la zero" a fiecărui detaliu, o analiză a structurii compoziţionale, decizii în privinţa elementelor constitutive – practic un proces ce conduce la o înţelegere şi conştientizare a reprezentării, la o meditaţie asupra conţinutului. Atât seria *Park* (2007), prezentată iniţial la Muzeul Brukenthal din Sibiu, iar mai apoi în expoziţia personală de la MNAC din 2008, cât şi ampla serie *Action* (încă în lucru, primele lucrări fiind realizate în 2006) sunt grăitoare pentru relaţia pe care artistul o întreţine cu realitatea, relaţie mediată de fotografie. Iată ce scrie un alt comentator al artei, Dan Popescu, despre prima dintre aceste serii, în catalogul *Park*, editat de Galeria H'art, Bucureşti, 2008: „La început, componenta plastică te adjudecă. Asta m-a fascinat, dar m-a şi nedumerit. Mi-am spus că nu-i cu putinţă să mai faci pictură atât de direct şi nevinovat, că în urma experimentelor conceptualiste până şi pictura a intrat într-o eră a autoreferenţialităţii. Că suntem postconceptualişti cu toţii. Încetul cu încetul am realizat că peisajele lui Roman sunt foarte abstracte". În ciuda hiper-reaslimului, artistul nu pare să permită realităţii să devină prea tangibilă – de aici şi nedumerirea exprimată de Popescu. Despre „o ambiguitate precisă" vorbesc şi artiştii Muntean/Rosenblum referindu-se la propria lor practică, artişti pe care găsesc oportun să-i invoc atunci când mă refer la această tradiţie a picturii figurative în care Roman Tolici se înscrie. Şi ei apropriază un limbaj clasic; plasează figuri arhetipale în scenografii urbane extrem de familiare pentru a explora contradicţiile interne ale construcţiei identităţii; şi mesajul din lucrările lor (desen, pictură, fotografie, film) pare cumva suspendat în norul dilemelor societăţii contemporane. Un alt punct de referinţă pentru această atitudine faţă de realitate, în care plonjezi pentru a-i descoperi frumuseţea, o realitate ale cărei zgomote le ştergi pentru a-i amplifica vitalitatea, l-ar putea constitui demersul artiştilor Dubossarsky şi Vinogradov. Chiar dacă soluţiile plastice diferă semnificativ, imaginarul este hrănit de semnale şi personaje ale unui cotidian foarte apropiat de cel al lui Roman Tolici. „Nu agreem termeni precum noua sinceritate sau noul realism. Tot ceea ce ne dorim este să alegem o imagine a vieţii contemporane şi să o portretizăm".

Ei bine, asupra acestei problematici vă invit să întârziem împreună: ce anume mai poate fi pictat? „Arăt lumea aş cum o văd eu şi e dreptul fiecăruia să facă acest lucru", spune Roman Tolici. Iar eu insist: dezolat de istoria majoră şi neîncrezător faţă de impactul reprezentărilor ei actuale, plutind în melancolie (mai puţin) din pricina existenţei cât a dilemelor pe care le conţine, contrariant prin relaxarea cu care execută gama figurativă, nu o singură dată hărţuit cu reproşuri cum că ar „picturiza" simple fotografii, invidiat pentru acurateţea cu care te informează asupra realului imediat, prea nonşalant faţă de avântul politic şi spectacular al artei actuale, Roman Tolici afirmă cu convingere forţa picturii. De aici încolo vorbeşte pictura.

de sus în jos:
1. One waltz, seria ACTION, ulei pe pânză, 130 x 250 cm, 2009
2. One drama, seria ACTION, ulei pe pânză, 130 x 250 cm, 2009

Roman Tolici
text by **OANA TĂNASE**

*Over ten years ago, in a review of his first solo exhibition (*1 PLUS 1*, together with Dumitru Holban, Museum of Romanian Literature, Bucharest, June 2000) in the weekly publication* Observator Cultural *I declared my interest in Roman Tolici's portrayal of a world being driven towards its own self-devouring. A 'seductive nightmare' was what I called at the time the result of this articulation of the imaginary, of the subjective. Looking at his first series of works we discover a multiple self-portrait that has been shaken up both biologically and metaphysically: approximations, distortions, amputations, limits, impotence, violence, screams, perplexities, conversions. Desire, love, sex, solitude and death – Roman Tolici never shied from tackling hard, seemingly exhausted subjects, employing to this end an unsettling visual vocabulary of neo-expressionist inspiration. Six years later, the art critic Simona Nastac would write of a 'fatal seduction' when the artist exhibited* Recent Drawings *at Galeria Posibila in Bucharest, an exhibition comprising a series of works that begin with black, a black which in his early work was compared to eternity, chaos or suspense, possibility or failure. 'Territories and freedoms are constantly under negotiation, from one work to the next, like in a strategic ballet that aims to conquer, not by the precision of its movement, but by its suppleness and unfixed nature,' observed Simona Nastac at the time.*

Today, something of the artist's drive to measure his powers against life appears to have waned. The devil's carousel has slowed down. Over the years, his attraction for the convulsive and visceral, his inclination towards irony and derision, his taste for grinding his teeth and abuse have decreased. By comparison with Pieta stradală *(*Side-walk Pieta*) in 2004 – an alienating and unsettling urban scene that arrests the gaze through the volute unravelling of the hair of a Jesus weak with pain – we today witness a 'silence pushed to extreme of deafness', as the artist himself declared. 'Grand themes' now make way for small events, as depicted in the series* 10*, which is still a work in progress, and silence allows us – finally, as Roman Tolici says – to count the stars of the Universe. Radicalism has seemingly been tamed. His most recent works feature clean and honest drawing, a tamer composition and action that takes place frontally vis-à-vis the field of vision. However, there persists a certain exuberance in the search for the 'ultimate truth'.*

Born in 1974 in the Republic of Moldova, Tolici studied at the special school of fine arts in Chişinău, before settling in Bucharest in 1990 on a Romanian state grant, a student at the 'Nicolae Tonitza' School of Art who would later graduate from the graphic arts department of the National University of Art. On many occasions, our studio discussions would bring up literary references, for, as he himself explained, his education was shaped predominantly by Russian literature. It is interesting how, in his early years, Roman Tolici was intensely preoccupied with a means of representation more commonly associated with animation: while his fascination for film can be attributed to personal motives, his father having been a cinema projectionist, then the virtuosity and volubility of his drawing, narrative force, perspective, composition and rhythm – qualities also highly present in the works discussed here – undoubtedly must have entailed many years of hard work. A draughtsman and, at the same time, an artful teller of the most inconceivable of stories that probe the private, marginal, fragmentary aspects of our world and the magic that surrounds them, Tolici initially chose to define and develop a series of comic strips, contributing works to collective volumes published in Romania and abroad, followed, in 2002, by the launch of a solo album entitled AARGH! *through Hardcomics. He rejoined the road to painting after many other such 'escapades', retaining an entire repertoire of representational preoccupations and themes at the very time when the shadow cast by the 'death of painting' had already made its way to eastern Europe and was becoming increasingly unsettling to generations of both artists and critics.*

This situation can be explained on account of an incontestable magnetism, if we give credence to what the artist said in an interview published in 2008 in Addenda*, the publication accompanying Roman Tolici's solo exhibition at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest entitled* It could happen tomorrow. *'A painted image fills in the missing spaces in our perception of the world and of ourselves.' I am not sure we should reveal here the meanings of this magnetism: painting for Roman Tolici is an often oppressive, tormenting process that implies waiting, delay, alienation, revisiting and re-evaluation. Roman Tolici displays a direct engagement with painting, and less with the history of painting, which is in keeping with his belief that one learns more by looking with dramatic intensity at a singular detail than an overwhelming totality, looking more towards oneself and less outwardly.*

Roman Tolici admits to the existence of a certain uneasiness in discussions on painting during the early years of the 2000s, when some of his colleagues experienced something akin to boredom and oversaturation and were tempted to abandon painting in favour of new media. He recalls how, on being asked whether his interest also ran to other means of expression, he answered straightforwardly: 'No, because I can, I can do painting; we're living in an era in which the revolutions that overthrow principles are childhood games, an era in which multiple truths can co-exist, and the new has become a state of mind.'

What are these truths in an era in which we are constantly bombarded and manipulated by images, images which, for their part, test our imagination to the limit? An era in which it is becoming increasingly difficult to distinguish between fact and fiction, cause and effect? An era in which mutation, regeneration, transformation (even despite their invigorating, positive meanings) are blunted by fear and sent to stand in the narrow corner of scepticism?

*Invited to participate in numerous group exhibitions reflecting the state of Romanian painting at the outset of the 2000s (*Spot*, Galeria deINTERESE, Bucharest, 2001;* Simeza nostra*, Galeria Simeza, Bucharest, 2003;* Young Colors*, The National Museum of Contemporary Art, Bucharest, 2004, to mention but a few), the uniqueness of his endeavour became clear. All the more so as local artistic production (and, in a broad sense, also that of Eastern Europe) received injections of theory intended to aid discussion of our relationship with memory, recent history and its traumatic events, and to lend (in a more forced way) neo-figurativism the traits of an art socially or politically engaged with the present. Roman Tolici is an intriguing artist precisely for his not having 'blindly' embraced this vision of making painting topical again by inscribing it into a system of criticism. 'I also believe, the artist recently told me, 'in the social role of art, one that is suggestive, philosophical, but especially poetic. But personally I develop neither protests nor solutions. I am chiefly trying to explore the beauty born beneath our eyes. And – why not? – sharing my fascination for this beauty with others might prove just as useful in today's world as rebellion against dictatorship (...) I am studying man and his transient condition. Beauty and death – these are the magic words, I believe, in understanding our relationship with reality. I accumulate questions and answers, which I add to mankind's giant collection of questions and answers.'*

The artist begins by capturing reality: 'it's true I always carry a camera around with me, which I think of as a kind of notebook, a plein air easel, a generous muse.' Photography is to him 'a prior experience, a precise document, my exclusive perspective, my contribution... my extensive baggage of thoughts.' The encounter with the world. It is only after revisiting tens or hundreds of photographs that the potentiality of a picture is revealed. At the same time, the procedure implies a building 'from scratch' of every detail, an analysis of compositional structure, decisions in respect of the constitutive elements – in effect a process that leads to an understanding and conscious awareness of representation, meditation on content. Both the Park *series (2007), originally exhibited at the Brukenthal Museum in Sibiu before later forming part of a solo exhibition at the MNAC in 2008, and the extensive* Action *series (a work still in progress, the first items of which were created in 2006) are indicative of the artist's relationship with reality, a reality mediated through photography. Another art critic, Dan Popescu, had this to say about the first of these series in the* Park *catalogue, published by Galeria H'art in Bucharest, in 2008: 'At first you are won over by the visual component. This aspect fascinated me but also perplexed me. I told myself it was no longer possible to make such direct and innocent painting, that after the conceptualist experiments, even painting had entered an era of self-referentiality. That we are all post-conceptualists. Slowly I began to realise that Roman's landscapes were extremely abstract.' Despite the hyperrealism, the artist does not appear to allow reality to become overly tangible – which also explains Popescu's confusion. The artists Muntean and Rosenblum speak of 'a precise ambiguity' in relation to their own work – two artists I find it opportune to invoke when referring to the tradition of figurative painting Roman belongs to. They also appropriate a classical language; they place archetypal figures in highly familiar urban settings in order to explore the internal contradictions in the construction of identity; and the message of their works (drawing, painting, photography, film) also somehow appears to be suspended in the cloud of dilemmas facing contemporary society. Another point of reference for this attitude to reality, into which we dive in order to discover beauty, a reality whose sounds we eliminate in order to amplify its vitality, could be given by the approach of the artists Dubossarsky & Vinogradov. Even if their artistic solutions differ significantly, the imaginary in their work feeds on the signals and characters of a quotidian existence extremely close to that of Roman Tolici. 'We don't like terms such as new sincerity or new realism. All we want is to choose an image of contemporary life and to paint its portrait.'*

A question I would go on to ask is that of what else can still be painted? 'I show the world as I see it myself, and it's everyone's right to do so,' says Roman Tolici. To which I say: Disillusioned with important history, and not totally convinced by the impact of its representation, floating on a sea of melancholy (less so) on account of life and its dilemma, baffling by the relaxation with which he implements his figurate repertoire, more than once reproached for his simple 'picturising' of photographs, envied for the precision with which he conveys the immediate reality, overly indifferent to the political and sensationalist explosion of art today, Roman Tolici states the power of painting. And here we leave painting to speak for itself.

translation by **SAMUEL W. ONN**

Dumitru Gorzo

Eşecul sfârşitului lumii

text de **RICHARD UNWIN**
foto: VIRGIL BABUSCOV

Dumitru Gorzo. Gorzo. Numele prescurtat, enigmatic, ne atrage atenţia asupra unui talent unic, neconvenţional. Este un pseudonim dramatic, care se potriveşte foarte bine cu trăsăturile misterioase şi îndrăzneţe ale artei lui. Atraşi fiind de mister, la fel cum fluturele este atras de lumină, inevitabil ne întrebăm cine este acest Gorzo, acest creator mercurial al lucrărilor, al lumii care se desfăşoară în faţa ochilor noştri.

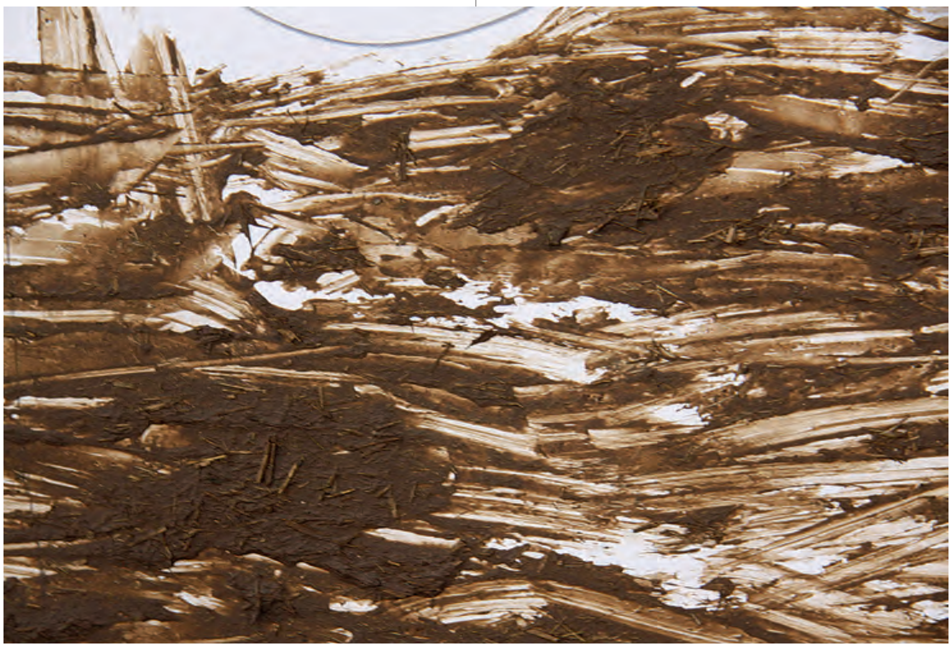
Cu toate că ne-am dori să ni-l imaginăm ca pe un super-erou din desenele animate, Gorzo este totuşi doar un om, chiar dacă talentul şi calităţile lui artistice cu siguranţă îl separă de mulţime. Acum de renume intenaţional şi locuind la New York, Gorzo se evidenţiază printre tinerii artişti români, fiind parte a generaţiei care îi include pe Adrian Ghenie şi Ciprian Mureşan. În mod clar, aceasta este una dintre generaţiile prin care arta românească a depăşit orice aşteptări, atingând un nivel al atenţiei internaţionale care părea imposibil de atras cu un deceniu în urmă. În vreme ce mulţi dintre aceşti artişti, mai ales cei din Cluj, au în comun anumite trăsături, Gorzo a avut întotdeauna o abordare stilistică diferită, de acţiune, foarte dificil de definit. A fost printre primii artişti care a fost onorat cu o expoziţie special dedicată lui, la Muzeul Naţional de Artă Contemporană (MNAC) din Bucureşti, în 2006. Lucrările lui îmbină mai multe genuri, creând o naraţiune estetică de sine stătătoare.

Pare potrivit ca gânditorul independent Gorzo să se întoarcă în România pentru a inaugura noua galerie Jecza, un loc care va duce mai departe arta românească şi care marchează în mod specific o nouă treaptă în dezvoltarea artei contemporane timişorene. Gorzo a atins în cariera lui punctul în care poate experimenta cu încredere chiar mai mult, şi astfel a redus din greutatea şi monumentalitatea picturilor lui anterioare, realizând sculpturi, desene şi picturi care izolează personaje şi totemuri care au fost reprezentate de-a lungul întregii lui cariere. Concentrându-se pe contururi proeminente, observăm vitalitatea crudă a abordării lui Gorzo. Lucrările lui demonstrează o încleştare continuă cu România rurală, oamenii şi peisajul acesteia; folosirea lemnului şi a lutului împrumută lucrărilor o calitate naturală, genuină. Mai presus de orice altceva, desenele minimaliste şi sculpturile cioplite ne permit o apropiere neobişnuită de artist şi de tehnica sa, scoţând în evidenţă esenţa subiectelor explorate pe parcursul ultimului deceniu.

Ca întotdeauna, există ambiguităţi şi trăsături de gândire alternativă înscrise în lucrările lui Gorzo. Observăm sentimentul universalului şi abstractului, al unor lumi care se îngemănează într-un spaţiu foarte aproape de vis. Avem indicii clare că aceste lucrări s-au născut în România, la ţară, dar de asemenea este foarte clar că doar el ar fi reuşit să le redea astfel. Arta lui Gorzo are legături clare cu propriile lui experienţe şi percepţii, dar de asemenea are şi o natură a priori, internă, artistul afirmând că adesea îşi găseşte temele furişându-se în propriul suflet. La această cumpănă, găsim personajele pe care Gorzo le numeşte arhetipuri, oameni sau creaturi despre care s-ar putea spune că reprezintă un personaj sau o idee universală. Acestea ar putea fi personajele atemporale ale peisajului rural – bătrânica acoperită de straie grele, ţăranul care lucrează pământul – sau acestea ar putea fi personaje ceva mai iluzorii, mai abstracte, laitmotive care exprimă idei universale precum înţelepciunea, copilăria, dorinţa sexuală sau puterea. Pentru Gorzo, subiectele sau temele pe care le portretizează reprezintă atât creaţii personale, cât şi standarde preluate din cultura universală. Este un teren complex şi fertil de reproducere, în care „realul", particularul şi existentul pot fi văzute alături de mitologie şi ocult.

Pentru observator, rezultatul revărsării exuberante a artei lui Gorzo este cu siguranţă unul care ne permite să ne urmăm propriile căi narative, variatele fire oferindu-ne interpretări multiple. Totuşi, o caracteristică unificatoare care transcende lucrările lui Gorzo este modalitatea prin care piesele individuale ilustrează o reprezentare coerentă a lumii. Aduse împreună, lucrările artistice evocă un loc pe care ni-l putem imagina existând, un loc care ar putea fi casa acestor personaje, un loc în care formele lor ciudate

jos:
Imagine din expoziţie. Detaliu



stânga și jos:
Imagini din expoziție

pagina alăturată:
Imagine din expoziție. Detaliu

ar putea fi acceptate. În această manieră, creațiile lui Gorzo ar putea fi comparate cu cele ale artistului britanic Charles Avery, al cărui proiect de temen lung, *Insula*, l-a motivat pe artist să aducă la viață o insulă imaginată care se presupune că există dincolo de tărâmul vieții obișnuite. Prin străduințele lor individuale, cei doi artiști împărtășesc trăsătura comună prin care își extind mereu lumile exprimate, așa încât, chiar și atunci când găsim un desen care reduce abordarea artistică la câteva linii trasate pe o foaie de hârtie, sapă la fel de adânc în profunzimi neexplorate încă. Acolo unde Avery este specific în a crea un „spațiu" definit pentru creațiile sale, scopul lui Gorzo rămâne unul mai puțin clar, lăsând întrebări fără răspuns în ceea ce privește momentul în care se termină lumea reală și începe cea proprie.

O convingere importantă, pe care Gorzo și-a păstrat-o de-a lungul întregii cariere, este aceea că obiectul și imaginea rămân la fel de complete în artă ca și conceptele și ideile în gândire. Preocuparea admirabilă și adevărată pentru estetică s-a dezvoltat alături de interesul său pentru lumea fizică a realității și nevoia de a da amploare artei sale. Astfel de preocupări pot fi văzute ca motivații clare în spatele lucrărilor de sculptură ale lui Gorzo, dar le vedem exprimate și în noile desene, care combină formele bidimensionale cu contururile tactile de lut și pământ. Alături de imediata greutate și volumul aduse lucrărilor, ne putem gândi la bulgării de pământ care adaugă o doză de realitate specifică universalității manifestate liber în desene. O incursiune similară a realității, exprimată într-o manieră tradițională nobilă, putem vedea în felul în care Gorzo ilustrează viața reală a personajelor rurale. Cu toate că artistul a provocat controverse în trecut din pricina presupuselor exploatări ale personajelor românești, de fapt el le conferă demnitate și un sentiment de mândrie interioară, determinată de claritatea și integritatea pe care o găsim la jucătorii de cărți ai lui Cézanne.

Pentru Gorzo, este important să nu supradimensionăm conexiunea rurală, dar, fără îndoială, lucrările lui au o mare profunzime, iar rădăcinile românești ne pot duce departe. Într-un pasaj ingenios, care are ceva din spiritul pe care îl găsim la Gorzo, învățatul italian Claudio Magris, marele povestitor al teritoriilor învecinate cu Dunărea, spune despre România: „Civilizația românească este una a lemnului, a calității și a puterii lemnului, a cumpătării religioase ferme, a ustensilelor de fiecare zi, a meselor și scaunelor din casă, care păstrează amintirea pădurilor mărețe în care populația și-a găsit refugiu și siguranță în timpurile de demult în fața iminenților invadatori."

Niciodată nu este departe în arta lui Gorzo aluzia unui „invadator" care e chiar la ușă, indiferent dacă acesta vine din interior – tulburările emoționale sau fizice care amenință să ne copleșească – sau dacă vine din exterior și îl putem vedea. Alături de subiectele care au luat naștere din tărâmul antic împădurit al României, sexul și monștrii străbat, de asemenea, lumea lui Gorzo. Este un tărâm pe care l-am putea aborda cu neliniște, în care să nu ne dăm seama de la bun început că aceste lucruri tulbură psihicul, nu doar pe cel al enigmaticului artist, dar chiar și pe al nostru. Cu toate acestea, încercăm să îl încadrăm pe Gorzo, dar influențele sale sunt întotdeauna mult prea difuze, prea alunecoase pentru a fi clare pentru mult timp. În *Eșecul sfârșitului lumii*, preocuparea și schimbarea oarecum slăbite se definesc prin faptul că ele devin și mai puțin certe, iar personajele care ne stau în față se anunță asemănătoare cu cele din teatrul absurdului.

Traducere de **LAURA VITELAR**

Text scris pentru expoziția cu același nume de la Galeria Jecza, Timișoara, mai-iulie 2011

Dumitru Gorzo
The Fiasco of the End of the World

text by **RICHARD UNWIN**

Dumitru Gorzo. Gorzo. The enigmatic, abbreviated name draws our attention to a singular, unconventional talent. It is a dramatic monicker that sits well with the bold, mysterious quality of his art. Attracted by the enigma, like moths drawn to the flame, we inevitably question who this Gorzo is, this mercurial creator of the work, of the world, that is fashioned before our eyes.

While we might want to imagine him as a cartoon superhero, Gorzo is of course only a man, though his artistic qualities certainly set him apart from the crowd. Now established on the international scene, with a base in New York, Gorzo emerged as one of the leading lights of young contemporary Romanian art, part of a generation that included the likes of Adrian Ghenie and Ciprian Mureşan. Arguably, this was a generation that saw Romanian art exceed expectations, achieving a level of global attention that would have been impossible a decade earlier. While many of these artists, particularly those from Cluj, share discernible traits, Gorzo has always offered something different, pursuing a stylistic approach that is difficult to to pin down. One of the first artists to be honoured with a dedicated exhibition at Bucharest's National Museum of Contemporary Art (MNAC) in 2006, his work spans genres, creating an aesthetic narrative all of its own. It seems appropriate that the independently minded Gorzo should have returned to Romania to inaugurate the new Jecza gallery, an opening that sees Romania's art map diversify further, and, more specifically, marks a new high for contemporary art in Timişoara. At a point in his career where he can have the confidence for even greater experimentation, Gorzo has stripped back some of the weight of earlier, monumental paintings, producing sculptures, drawings and paintings that isolate characters and totems that have recurred throughout his career. Concentrated along bold outlines, we see the raw vitality of Gorzo's approach. The pieces speak of an ongoing engagement with rural Romania, its people and landscape; the use of wood and clay lending the work a natural, earthy quality. Above all else, though, the minimalist drawings and hand-carved sculptures allow us to get unusually close to the artist and his technique, distilling the essence of subjects he has been exploring over the last decade or more.

As always, there are ambiguities and alternating trains of thought running through Gorzo's work. There is the sense of the universal and the abstract, of worlds blurring and a dream-like space. There is the indication that this work has been born of the Romanian countryside, but also it is clear that only this one man could have rendered it so. Gorzo's art has clear empirical links to his experiences and perceptions, but it also has an a priori, internal nature, with the artist saying he often finds his subjects lurking inside of him. It is on this divide that we find the characters Gorzo refers to as archetypes, people or creatures that might be said to represent a universal persona or idea. These might be the classic characters of the timeless rural landscape – the old woman blanketed in thick clothes, or the peasant farmer – or they may be more illusive, abstract figures, motifs that express universals such as wisdom, infancy, sexual lust and power. For Gorzo, the subjects he portrays are both his own particular creations, and at the same time they are standards taken from universal culture. It is a complex, fertile breeding ground where the 'real', the particular and the existing can be seen to mix with mythology and the occult.

For the viewer, the result of the exuberant outpouring of Gorzo's art is surely one that allows us to follow our own narrative paths, the various strands allowing for multiple readings. A unifying trend that overarches Gorzo's work, though, is the way individual pieces coalesce as a coherent illustration of a world. Brought together, the art works evoke a place we can imagine existing, a place that could be home to these characters, a place where their strange forms would make accepted sense. In this manner, Gorzo's output can be compared to that of the UK artist Charles Avery whose longterm project The Island has occupied the artist in bringing to life a fictional island that supposedly exists somewhere beyond the realm of ordinary life. In their individual endeavors, the two artists share the trait of forever expanding their rendered worlds, so even where we find a drawing that reduces the artistic approach to a few lines on paper, it nonetheless digs deeper into uncharted territory. Where Avery has been explicit in creating a defined 'place' for his creations, though, Gorzo's purpose remains less obvious, leaving unanswered questions as to where the real world stops and Gorzo's starts.

An important belief that Gorzo has retained throughout his career is that object and image remain as integral to art as concepts and ideas. Gorzo's admirable and valid concern for aesthetics has developed alongside his interest in the physicality of reality and the need to convey a sense of volume in his art. Such concerns can be seen as an obvious motive behind Gorzo's sculptural work, but it is also something we see expressed in the new drawings that combine two-dimensional shapes with the tactile contours of clay and mud. Alongside bringing an immediate weight and volume to the work, we can think of the clumps of earth as adding a dose of particular reality to the loose universality of the drawings. A similar intrusion of reality, expressed in the manner of a noble tradition, is seen in Gorzo's depiction of real life, rural figures. Though the artist has attracted controversy in the past for his supposed exploitation of Romanian characters, in actual fact he provides them with a dignity and sense of inner pride reminiscent of the clarity and integrity we find in Cezanne's card players.

For Gorzo, it is important that we do not overplay the rural connection, but undoubtedly there is a depth to his work and its Romanian roots that can carry us far. In a clever passage that captures something of the spirt we find in Gorzo, the Italian scholar Claudio Magris, the great surveyor of lands touching the Danube, says of Romania, "Romanian civilization is one of wood, of the goodness and strength of wood, of the firm, religious mildness of everyday utensils, of the tables and benches in the house which preserve the memory of the great woods in which the original population sought safe refuge, in ancient times, from the invader of the moment."

Never far away in Gorzo's art is the reminder that the 'invader' is at our door, whether it comes from within – our own emotional, bodily torments straining to emerge – or an outsider looming large. Alongside subjects that have risen up from the ancient forested land of Romania, sex and monsters pervade Gorzo's world. It is a place we might approach apprehensively, were we not to realize that these things bubble within the psyche, not only of the enigmatic artist, but also our own. However we try to frame Gorzo, his influences are always too diffuse, too slippery, to hold down for long. In The Fiasco of the End of the World, the concern, the unnerving shift, is that things are becoming less certain still, the figures before us announcing themselves as characters from a circus of the absurd.

Mind trap: fotorealism cu proiectorul

text de **VALENTINA IANCU**

Pictura a trecut de-a lungul secolelor prin repetate experimente şi schimbări. Cea mai acută nevoie de a inventa modalităţi de expresie noi a fost resimţită odată cu apariţia fotografiei, care venea să destabilizeze ideea de reprezentare a realităţii prin intermediul picturii. Din acel moment, pictorii s-au depărtat tot mai mult de realitatea imediată, focusându-şi atenţia pe expresie, impresie, gest, senzaţie etc. Pictura a depăşit în secolul XX toate limitele academice, reconsiderând percepţia clasică asupra artei. Funcţia desenului ca bază a picturii a fost redusă treptat până la suprimare, culoarea jucând un rol decisiv în evoluţia direcţiilor propuse de modernism, avangardă şi neomodernism.

Întoarcerea la figurativ şi apropierea tot mai multor artişti contemporani de reprezentarea realistă a adus cu sine şi o reconsiderare a tehnicilor picturale şi a picturii în sine. Pentru că această apropiere, astăzi, se face prin intermediul tehnicii, care vine să simplifice considerabil orice demers pictural. Schiţa pregătitoare, exerciţiul desenului şi pregătirea culorilor conform vechilor teorii au fost treptat înlocuite, în special la artiştii mai tineri, de construcţia compoziţiilor pe computer şi proiectarea lor pe pânză. Destul de dur criticată de mulţi teoreticieni ai artei contemporane, folosirea proiectorului în pictură rămâne o practică menită să simplifice munca fiecărui artist, fără s-o diminueze în toate cazurile. Practic, proiectorul vine să înlocuiască în mod firesc camera obscură şi alte instrumente de proiecţie „primitive". Pictorul David Hockney a încercat să demonstreze faptul că maeştrii picturii din toate timpurile au folosit diferite metode care să le faciliteze preluarea şi prelucrarea unor elemente din realitate. Chiar dacă teza lui Hockney a fost criticată şi parţial demontată deopotrivă de istorici de artă şi de oameni de ştiinţă, cel puţin în acest moment, această teorie nu se poate demonstra sau demonta definitiv cu certitudine. Mergând mai departe, una dintre ideile lansate prin această controversată teorie este că pictura înseamnă mult mai mult decât proiecţia în sine; rolul proiectorului fiind într-adevăr de multe ori minimal în finalizarea operei.

Aş aduce însă în discuţie etica folosirii proiectorului în cazul reproducerii perfecte a unor imagini fotografice. Există o practică destul de comună multor artişti de a prelua fotografii ale unor terţi şi de a le picta întocmai. Pictura devine o reproducere sau copie fidelă a unor alte opere de artă. Cosmin Năsui răspundea problemei reproducerii fotografiilor altora prin invocarea unui paragraf al Legii 186/1996 privind drepturile de autor şi drepturile conexe, demonstrând că acest demers este perfect legal. Chiar dacă legile statului nu sunt încălcate, din punctul meu de vedere, reproducerea în pictură a unor fotografii anulează o parte semnificativă din munca artistului. Din creator în sine, artistul este limitat la o muncă de copiere. Reproducerea anulează creativitatea, personalitatea artistică, interpretarea. Între un pictor şi un vopsitor de garduri (sau o imprimantă inkjet) diferenţele rămân doar la nivel de diplomă: un muncitor licenţiat şi altul cu doar câteva clase. În educaţia artistică se practică de sute de ani copierea lucrărilor unor maeştrii. Rolul acestui demers este de a dezvolta aptitudinile şi cunoştinţele de ordin tehnic ale tinerilor artişti. Niciodată o copie pe pânză a unor lucrări celebre nu a depăşit statutul de copie. În acest caz, de ce copia unei fotografii poate avea pretenţia de a fi considerată artă în sine?

Cred că ar fi utilă o oarecare definire a picturii în contextul actual. Din punctul meu de vedere, arta nu se poate reduce doar la tehnică. Pictura impecabilă ca realizare tehnică se auto-anulează dacă din punct de vedere conceptual nu se poate susţine. Societatea contemporană este una a imaginii, evoluţia fotografiei, cinematografului şi publicităţii reprezintă o sursă permanentă de consum vizual. Memoria omului contemporan primeşte zilnic un flux enorm de imagini. Arta care nu poate să depăşească prin nimic această supra-saturare vizuală, rămânând în banalul reproducerilor imediatului cotidian, are dezavantajul de a cădea în derizoriu şi, implicit, de a fi imediat uitată. Poate o componentă nouă a valorii artei contemporane ar trebui definită în funcţie de memorie.

Aşadar, din punctul meu de vedere, pictura este mult mai mult decât tehnică. Drept urmare, reproducerea ca atare a unei fotografii în pictură rămâne la statutul de copie. Sau ar putea fi vorba de o operă de artă cu autor multiplu. Dacă, material, ea aparţine pictorului, autorul intelectual şi moral al lucrării rămâne fotograful.

Dacă pentru unii artişti proiectorul este doar un instrument menit să le faciliteze munca, pentru alţii, folosirea proiectorului reprezintă o anulare artistică. În momentul în care pictura este redusă la copiere absolut identică, simplificarea la minimum a actului creator şi absenţa originalităţii fac discutabil însuşi statutul respectivelor lucrări, în sensul definirii lor ca opere de artă plastică.

O vară cu pictura lui Nicolae Comănescu la MNAC

text de **ADRIAN GUŢĂ**
foto: KISS ISTVAN

Pictura şi vorba lui Nicolae Comănescu sunt bogate: în culoare, în pastă, pitoresc (noţiunea asta din urmă ar trebui „despletită", are multe „şuviţe" de imagine şi sunet urbane, citadinism cosmopolit sau cu „arome" locale). Dacă stai cu N.C. pe terasa de la etajul IV al MNAC sub un soare necruţător al începutului de august (2011), după ce i-ai văzut expoziţia, te simţi împlinit cultural şi nutreşti speranţa că inconfortul climatic va fi învins de izbânda tocmai numită şi de vivacitatea dialogului cu teme şi inflexiuni îndatorate sus-amintitului pitoresc.

Poate nu ştiaţi: Nicolae Comănescu, membru fondator al grupului *Rostopasca*, este, în această calitate şi prin ceea ce a făcut după dizolvarea grupului, ca artist individual, unul dintre deschizătorii de drum pentru generaţia 2000 şi pentru noua ofensivă a picturii în arta contemporană românească. Rebelii relaxaţi din *Rostopasca* au pictat, au făcut obiect şi instalaţie, performance, video, după caz, conform cu răspunsurile pe care le dădeau unui context eclectic şi pe care voiau să-l dinamizeze. S-au distanţat de repere locale rigidizate. Deconstruiau lucid-postmodern modele, nu ezitau să asimileze şi să prelucreze seva unor surse/tendinţe (reprezentând fenomene artistice sau de civilizaţie urbană, de la CoBrA şi post-conceptualism în „dialect" apropiat de al Young British Artists la *graffiti* şi decupaje textuale din limbajul stradal, de cartier), creau premisele comportamentului DIY chiar dacă a venit destul de repede şi sprijinul instituţional. Polemizau cu ambii termeni ai polarizării neo-ortodoxism – new media, tocmai fiindcă preferau libertatea neştirbită de atitudine şi expresie, tezismului de un fel sau altul. Nu au încercat activarea „cu dinţii strânşi" a unui avangardism programatic; au fost, cred, mai eficienţi graţie spiritului ludic cu care şi-au exercitat pornirea critică – o strategie pe care aş califica-o („poate mă repet") ca fiind postmodernă. Aceasta, în opinia subsemnatului, guvernează şi astăzi – a primit fireşti adăugiri şi nuanţări în timp – gândirea şi practica artistică a lui Nicolae Comănescu.

Expoziţia de la MNAC este o retrospectivă, semnătura curatorială aparţinând Ruxandrei Balaci. În acest context a apărut ideea, împărtăşită fără rezerve de artist, ca suprafeţele de expunere să fie personalizate cromatic, ceea ce a amplificat componenta de spectacol vizual a expoziţiei; lucrările, puternice, erau potenţate şi nu slăbite de culorile aplicate suportului parietal – mă refer mai ales la spaţiile personalizate de pictura „perioadei *Rostopasca*" (ocupând, spune chiar N.C., intervalul de timp 1997-2004) şi de aceea realizată cam între 2004 şi 2007, coordonatele sale tematice fiind „Grand Prix Remix", diverse variante de „Wrong…", exotisme/fantasme ale trecutului şi prezentului (seria „Beach Boy"). Toate acestea alcătuiesc cea mai amplă dintre cele două părţi ale retrospectivei. A doua grupează tablouri pictate de Comănescu din 2007 încoace, viziunea din care au rezultat, mijloacele de expresie şi tehnica diferenţiindu-le apăsat de acelea care le precedă: „Berceni" este parola acestor opere, adică titlul însuşi al expoziţiei, sau, conform listei de lucrări ce a fost pusă la dispoziţia vizitatorilor, „Seria Praf şi Pulbere".
Până la „Berceni", peisajul urban se compunea din surprinzătoare întâlniri de planuri, depinzând de sisteme de referinţă (perspectivă, geografie, civilizaţie/cultură) diferite. Mai mult, realul făcea pace cu fantasticul-oniricul-iluzoriul, cotidianul erodant cu exotismul evazionist... Mai la zi venind cu tehnologiile de manipulare a imaginii, Comănescu deschidea ochii (dimineaţa târziu) asupra fluxului de imagini de

dedesubt:
Spending your mid-life crisis on the beach, 2007, acrilic pe pânză, 100 x 250 cm

pagina alăturată, sus:
Caspar David Friedrich pe terasa blocului uitându-se la marea de praf 2, 2009
scrum, pământ, făină de muștar cu medium acrilic pe pânză, 80 x 120 cm

pagina alăturată, jos:
Fotolii în fundul curții la Ota, 2007
praf și medium acrilic pe pânză, 80 x 120 cm

dedesubt:
On road, 2007, acrilic pe pânză, 90 x 120 cm

pe internet, eventual combina aceşti stimuli cu cei adunaţi în fotografiile făcute de el în diverse expediţii în oraşul de reşedinţă (Bucureşti) ori în strivitoare metropole unde se vorbeşte o engleză grăbită.
Anima acest hibrid cu puls aproape suprarealist, trimiţând parcă şi la realismul magic – apropiere tentantă pentru autorul textului de faţă –, printr-o remarcabilă exuberanţă cromatică, asociată cu un neo-expresionism viguros. Şi cu tentaţii icono-grafice&stilistice neo-pop&foto-realiste seducătoare.
Să ne înţelegem: ironia este un reper atitudinal semnificativ pentru opera lui Comănescu de la începuturile *Rostopascăi* până la „ţărmul" „Bercenilor". Şi nu se poate spune că ea, ironia, este sortită pieirii de atunci încoace; poate că a luat-o pe căi oarecum smerite, mai discrete.
În substanţa imaginii create de pictorul în discuţie se impune în ultimii patru ani un realism potolit şi reflexiv, cu semne că plăteşte un mic tribut unui romantism fără detentă retorică. Simplificând şi pornind de la un exemplu din expoziţie: Caspar David Friedrich (personajul) poate fi dominat nu doar de un grandios peisaj natural atemporal, ci şi de unul urban contemporan.
După cum mi se confesa Nicolae Comănescu, bogăţia de informaţie pe care o conţinea pictura sa nu s-a restrâns odată cu intrarea în „Berceni", doar că este livrată în alte coordonate: de la pluralismul cromatic şi al reprezentării realităţii înlăuntrul şi dincolo de graniţele sale, s-a trecut la multitudinea materiilor cu care se pictează, în câteva tonuri, multe asemenea ingrediente fiind mostre din realul concret – mărturie stau „legendele" dezvoltate ale lucrărilor expuse, cuceritoare inserţii de proză scurtă; citez, reluând „motivul" sus-amintit: „Caspar David Friedrich pe terasa blocului uitându-se la marea de praf – scrum, pământ, făină de muştar cu medium acrilic pe pânză". Realismul noilor serii de imagini este unul cuminţit, uşor rănit (vezi prezenţa unor ruine) uneori, în orice caz poetic.
Expoziţia de la MNAC a lui Nicolae Comănescu incită, place, te determină să aştepţi curios „episodul" următor.

Transgresiuni în pictura românească de după 1989

text de DIANA DOCHIA

Generaţia de artişti post-revoluţie, în special cea de la sfârşitul anilor 1990 şi începutul anilor 2000, a revoluţionat modul de a gândi şi de a privi pictura românească contemporană. Distanţându-se de pictura liniştită şi cuminte de sorginte tradiţionalistă, noua generaţie a adus în prim-plan probleme de natură socială, politică şi religioasă, deschizând o „Cutie a Pandorei", care a părut, la început, şocantă pentru privitorul şi amatorul de artă contemporană. Nume precum Dumitru Gorzo, Alexandru Rădvan, Suzana Dan, Roman Tolici etc. vor face trimitere, în cadrul demersurilor lor artistice, la o pictură cu un puternic caracter militant prin intermediul căreia se vor succeda rapid diverse probleme cu care se confruntă lumea contemporană.

Abordarea picturii figurative la începutul anilor 2000, în spaţiul românesc, va face o trecere în revistă a marilor curente europene, ca un tur de forţă al anilor 1960-2000. Elemente picturale ce se revendică din arta pop, noul realism, hiperrealism şi/sau fotorealism se vor integra în cadrul lucrărilor acestei generaţii de artişti ce s-a impus în ultimii zece ani în România. Artiştii vor fi interesaţi, nu de mediu în sine – deşi artişti ca aceia menţionaţi mai sus vor rămâne fideli picturii într-o perioadă în care arta video a fost în vogă în anii 1990 şi după – ci de ce poate exprima acest mediu la nivel de subiect, tematică, idee. Figurativul devine în acest context un mijloc al criticii sociale, o armă a artistului pusă în slujba societăţii din care face parte şi asupra căreia face referinţă.

Theodor Adorno considera că „Fiecare operă de artă este un delict necomis"[1], iar Alain de Botton afirma: „Ceea ce este considerat anormal într-un grup la un moment dat poate să nu fie apreciat astfel întotdeauna. Putem încălca graniţe în mintea noastră"[2]. Această încălcare a graniţei este definită de Michel Foucault ca transgresiune.

Transgresiunea depăşeşte şi nu încetează a reîncepe să depăşească o limită. Acest joc cu limita apare extrem de bine conturat în demersul artistic al lui Alexandru Rădvan, Dumitru Gorzo, Suzana Dan şi Roman Tolici, între alţii. Aceşti patru artişti, care au îndrăznit o pictură figurativă dură, cu puternic caracter critic, social şi politic, au fost şi cei care, la un anumit moment, au şocat, au scandalizat, au uimit, altfel spus, au trecut graniţa, au depăşit limita, au încălcat norme şi precepte morale. Pentru ei, pictura figurativă devine o sursă de reflecţie şi de provocare a societăţii contemporane, fie că este vorba despre sex, ca în expoziţia „Stiff Life" semnată de Dumitru Gorzo şi Suzana Dan, fie că vorbim de raportarea la valorile creştine în creaţia lui Alexandru Rădvan, pe axa Constantin – Iuda – Christ, sau la Roman Tolici, în seria de lucrări „Evanghelia după Moş Crăciun".

Hegel considera natura transgresivă ca fiind „domeniul incomensurabil al fiecărei opere de artă în parte"[3]. Anthony Julius constata că în cadrul artelor vizuale se regăseşte cel mai înalt grad de exploatare al transgresivului. Lumea artei contemporane este dominată de o pluralitate de forme artistice, neexistând principii clar stabilite asupra modului de creare şi de judecare a operei de artă. Se poate vorbi în acest moment de estetică şi în acelaşi timp, de anti-estetică. „Arta transgresivă este arta în care excepţia subversivă constituie regula"[4]. Problema naturii transgresive apare în lucrări ale filosofilor Mihail Bahtin, Georges Bataille sau Michel Foucault. Foucault definea astfel transgresiunea: „Transgresiunea este un gest care priveşte limita. (…) Jocul limitelor şi al transgresiunii pare guvernat de o obstinaţie simplă: transgresiunea depăşeşte şi nu încetează a reîncepe să depăşească o linie care, imediat, se închide în urma ei într-un val de puţină memorie, reculând astfel, din nou, până la orizontul indepasabilului. (…) Transgresiunea nu opune nimic faţă de nimic, nu face să alunece nimic în jocul deriziunii, nu caută să clatine soliditatea fundamentelor; nu face să strălucească cealaltă faţă a oglinzii dincolo de linia invizibilă şi de netrecut. (…) Nu e nimic negativ în transgresiune"[5]. În tradiţia lui Nietzsche şi Georges Bataille, Foucault scrie despre forţarea limitelor raţionalităţii în artă, despre iraţionalităţile care încalcă graniţele. Gilles Deleuze consideră că „a crea înseamnă a fi liber", iar Foucault afirma că „…a contesta înseamnă a merge până în miezul gol unde fiinţa îşi atinge propria limită şi unde limita defineşte fiinţa"[6].

Lucrarea „Cancer" a lui Alexandru Rădvan defineşte poate cel mai bine viziunea borgesiană a artistului. Lăsând diferite paliere de interpretare deschise, „Cancer" forţează o limită a esteticii şi a moralei totodată. În faimosul Imperiu Roman Târziu, creştinat de Constantin, societatea imperială se află într-un înalt grad de putrefacţie. Rădvan nu caută să clatine soliditatea fundamentelor, ci doar interoghează modul în care societatea a fost construită din cele mai vechi timpuri şi până azi. Alexandru Rădvan pune în discuţie, în cadrul seriilor sale, pe Constantin, Iuda, Christ, dar şi creştinismul în general şi modul în care societatea contemporană se raportează la valorile creştine. Este vorba de o abordare gravă, în care chestionarea dimensiunii umane coboară în cele mai adânci sondări ale sinelui. O viziune sfâşietoare a unei lumi dezordonate, în care mitul a decăzut din drepturi.

Dacă la Rădvan mitul decăzut din drepturi capătă

jos:
Roman Tolici – One Secret, ulei pe pânză, 130 x 130 cm, 2009

alăturat:
Roman Tolici – Adam, acrilic pe pânză, 100 x 100 cm, 2004, colecție privată

alăturat:
Suzana Dan – Evil Wins. Always, acrilic pe pânză, 80 x 80 cm, 2006, Courtesy: Anaid Art Gallery

dedesubt::
Suzana Dan – Eternal life is a free gift, acrilic pe pânză, 22x30 cm, 2008, Courtesy: Anaid Art Gallery

viziuni în maniera terifiantă a lui Goya și Bosch, la Roman Tolici, mitul decăzut se transformă în imagine de spot publicitar. Lucrarea *Pieta stradală*, 2004, amplasează una dintre cele mai tragice posturi din arta creștină, Maria ținându-și fiul mort, în mijlocul unui peisaj urban contemporan încadrat de un semn ce poate fi interpretat fie sub forma unei seceri – ce face trimitere la pudibonderia găunoasă a societății post-comuniste, care a înlocuit secera cu religia, fie la simbolul internetului, @, care a transformat lumea într-o societate globală, devenind un nou zeu al comunicației. Problematica schimbării modului de a percepe și de a reinterpreta anumite simboluri apare destul de frecvent în opera lui Roman Tolici. Trăim într-o societate în care totul este marketing și reclamă, în care totul se transformă în produs de consum, fie că este vorba de Răstignire în seria de lucrări „Evanghelia după Moș Crăciun", 2006, în care un iepure preia atributele și stigmatele divine, sau de reinterpretarea unor simboluri în cazul lucrărilor din 2004 „Cununa", „Adam", „Eva".

Disoluția satului idilic maramureșean și suprapunerea noilor zei – banii, sexul, celebritatea – apar clar conturate în creația lui Dumitru Gorzo. Fascinat de viața tihnită a Maramureșului și fiind un fin cunoscător și observator al spiritului țăranului român, Gorzo abordează în pictura sa o lume care tinde să dispară și își pierde, din ce în ce mai mult, originea. Panourile de lemn pictate ale lui Gorzo forțează atât modul de a face pictură în sine, aflându-se la granița dintre pictură și sculptură, cât și modul în care imaginea este proiectată. Suprapunerea de imagini vorbește despre o societate în tranziție a unui sat și a unor oameni care nu-și mai găsesc locul nicăieri. În „Evil wins Always" (2006) și în seria „Barbie sfâșiată de câini și plânsă de pitici" (2008) de Suzana Dan, critica socială capătă valențe comice, având totuși în fundal un substrat fatalist. Superman, Cei șapte pitici, Albă-ca-Zăpada, Barbie sunt personaje de poveste ce au fost masacrate, zdrobite, decapitate de câini feroce. La Suzana Dan, până și vegetația capătă adesea atribute necrofage, ca în „Eternal life is a free gift" ce poate face trimitere într-un palier subliminal la Euharistie.

Arta care s-a impus de-a lungul secolelor a fost aceea care a spart normele, care a rupt firul molcom evolutiv, care a țipat din toate măruntaiele, care a condus, într-un fel sau altul, la o „transformare a gândirii"[7], așa cum avea să remarce Arthur Danto. Este ceea ce se întâmplă și în pictura acestor patru tineri artiști români, care au șocat așteptările estetice locale și au împins puțin mai departe limitele noastre de acceptabilitate vizuală și morală.

[1] *Theodor Adorno, Minima Moralia. Suhrkamp: Verlag, 1951*
[2] *Alain de Botton, Consolările filosofiei, Londra, 2001.*
[3] *Julius Anthony, Transgresiuni. Ofensele artei, ed. Vellant, București, 2009, p.10*
[4] *Ibidem, p.11*
[5] *Michel Foucault, „Preface a la transgression" în Essai d'ego-histoire, ed. Gallimard, Paris, 1976.*
[6] *Michel Foucault, „Preface a la transgression" în Essai d'ego-histoire, ed. Gallimard, Paris, 1976.*
[7] *Arthur C. Danto, L'assujettissement philosophique de l'art, ed. le Seuil, Paris, 1993.*

dedesubt:
Dumitru Gorzo – Frumoasa din pădurea adormită, acril pe panou de lemn sculptat, 148 x 102 cm, 2004, Colecție privată

alăturat:
Dumitru Gorzo – Fluturașul, ulei pe panou de lemn de brad, 109 x 100 cm, Colecție privată

Ispita în creaţia lui Mihai Florea

text de DIANA DOCHIA

Mihai Florea este absolvent al Universităţii de Artă Bucureşti, secţia pictură, clasa profesorului Petru Lucaci. Deşi aflat la început de carieră artistică, Mihai Florea reuşeşte să fascineze publicul amator de artă atât prin francheţea subiectului, cât şi prin forţa expresivă a imaginii vizuale propuse. Adesea, demersul artistic întreprins de Mihai Florea denotă o preocupare pentru serii mai ample sau mai restrânse de subiecte ce satirizează societatea glamour a zilelor noastre. Preocuparea artiştilor faţă de societatea de consum îşi are rădăcinile în arta pop a anilor 1960.

deasupra:
Mihai Florea – Whatcha Wanna Do, ulei pe pânză, 140 x 120 cm, 2010, Courtesy Anaid Art Gallery

alăturat:
Mihai Florea – seria Flags, ulei pe pânză, 38 x 46 cm, 2010, Courtesy Anaid Art Gallery

pagină alăturată, de sus în jos:
Mihai Florea – seria Useful Objects, ulei pe pânză, 124 x 70 cm, 2009 – 2010, Courtesy Anaid Art Gallery
Mihai Florea – Teddy vs. Robot, ulei pe pânză, 120 x 100 cm, 2010, Courtesy Anaid Art Gallery

Seria „Useful Objects" (2009-2010) identifică personajul feminin neindividualizat cu produsul pe care îl promovează spre a fi vândut. Aproape întotdeauna, campaniile de marketing ce însoțesc lansarea de produse sau vânzarea acestora în societatea contemporană sunt însoțite sau prezentate de un model feminin, ce se înscrie în binecunoscutul tipar de 90-60-90. Imaginea femeii este cea care vinde produsul.
În seria de „Steaguri" din 2010, „campania de promovare" a celor douăsprezece țări este făcută tot cu ajutorul modelului feminin, femeia în sine devenind un brand de țară.
„Candy Eyes" reprezintă imaginea unor faimoase vedete feminine, ce apar adesea pe copertele revistelor de *lifestyle*. Însă, la Mihai Florea imaginile vedetelor se întrepătrund cu texte satirice sau comice, găsite sau spuse de oameni celebri.
„Buckle up" este o serie de zece lucrări ce au ca temă centrală un accesoriu vestimentar: catarama. Pe suprafața acesteia sunt adăugate fie diverse cuvinte ce fac trimitere la jargonul „cartierului universal", fie cuvinte care prezintă fragmentar relațiile dintre două persoane. Catarama devine un laitmotiv și un pretext de a discuta probleme și situații interumane și chiar ideea de conflict ce poate să apară în cadrul acestor relații, ca în lucrările: „Hate Love", „Whatcha wanna do" sau „Teddy versus Robot".
Serialitatea fragmentară a imaginilor lui Mihai Florea face referire, în seria „Buckle up", la „citaționismul" postmodern, în care imaginea este scoasă din contextul său narativ și obligată să existe în afara lui.
Seria „Worship" din 2010-2011 face trimitere la divinitățile societății de consum – petrolul, banii și internetul. Petrolul reprezintă forța motrice a societății umane, banii „sângele" economiei, iar internetul este „drogul" viitorului. Acești trei mari idoli și-au împărțit, în timpuri diferite și în grade diferite, supremația la guvernarea lumii. Pe acești trei mari piloni a fost construită societatea contemporană.
Personajele lui Mihai Florea sunt ființe trunchiate, neindividualizate, oameni prinși în cursa clipei prezente, ce jonglează adesea cu imposibilitatea, cu eșecul în cadrul unei „societăți de consum", descrisă în termenii conceptului de „mulțime singuratică" a lui David Riesman.
Demersul artistic al lui Mihai Florea conturează o stare de fapt, o interogare a societății de azi și, de ce nu, a celei de mâine, în care ființele sunt transformate în obiectele pe care le promovează și/sau le dețin.

Rescrierea unei noi umanităţi la Alexandru Rădvan

text de DIANA DOCHIA

Geoffrey Hartman scria că „literatura şi arta contemporană au o libertate de expresie aproape totală. Atunci când intervin reguli sau norme, acestea au mai ales rol de florete în scopul de a fi încălcate. Primul meu gând, astfel, este că nu există limite în reprezentare, chiar şi atunci când este vorba despre Shoah, ci doar limite de conceptualizare"[1]. Rolul artei este acela de a învinge tabuuri şi prejudecăţi sociale. „Cred în capacitatea imaginilor de a povesti. Cred că pictura este un fenomen viu, care nu se poate aborda cu circumspecţie şi cu atenţie, ci total, fără grijă că s-ar putea să ieşi şifonat din această confruntare. Ca într-o bătaie", mărturisea Alexandru Rădvan.

Pictura, pentru Alexandru Rădvan, devine un mijloc prin care societatea contemporană poate fi interogată. Fie că este vorba de o rediscutare a miturilor, ca în seriile de lucrări „Răpirea Europei" şi „Minotaurul", sau de o interpelare şi chiar de un dialog între artist şi împăratul Constantin sau trădătorul Iuda sau omul Iisus. Fin cunoscător al miturilor şi simbolurilor, Alexandru Rădvan se întreabă şi chiar reinterpretează dezideratele pe care s-a constituit lumea noastră de azi în cadrul unor picturi de ample dimensiuni ce interpelează direct spectatorul.
Fascinat de Antichitate, de mituri şi mitologii, Alexandru Rădvan îşi pune problema în cadrul amplelor sale proiecte artistice „Memoriile lui Constantin" (2007), „Omagiu lui Iuda" şi „Cruciaţii" (2008), „Christ" (2011), dacă lumea pe care am clădit-o noi este cea mai bună dintre toate lumile posibile, dacă noi, oamenii de azi, deţinem adevărurile absolute, dacă schimbările şi deciziile pe care lumea le-a luat de 2000 de ani încoace au transformat lumea noastră de azi într-o lume mai bună, mai aproape de Dumnezeu. Întoarcem noi şi celălalt obraz? Mai suntem noi capabili să înţelegem şi să urmăm morala creştină?
Filosoful irlandez Edmund Burke, în 1757, distinge la naşterea emoţiilor estetice „plăcerea pozitivă" suscitată de frumos şi „plăcerea negativă" suscitată de sublim. „Plăcerea negativă" ia naştere în urma cercetării unei dureri, calificată drept „teroare încântătoare". O plăcere care ia naştere în urma unui pericol, care poate conduce la uimire, admiraţie sau respect. Alexandru Rădvan sondează această plăcere în cadrul picturilor sale. Pictura devine un mijloc de autocunoaştere şi reflecţie. Minotaurul este un personaj chinuit şi hăcuit de propria lui natură. Împăratul Constantin apare ca reprezentarea însăşi a impunerii voinţei individuale asupra umanităţii în numele inspiraţiei divine. Alexandru Rădvan declara: „Constantin, un personaj menit să schimbe, prin decizia sa de a oficializa o nouă religie, destinul omenirii, e un om aflat între tradiţia şi spiritualitatea lumii de până atunci şi mirajul iubirii aproapelui, un conducător prins între tentaţia puterii absolute a Imperatorului şi acceptarea supunerii în faţa unui nou zeu, crucificat şi învingător al morţii". Iuda, măcinat între trădare şi culpabilitatea actului său, se spânzură. Christos – Omul, în faţa morţii iminente, ne este redat de Alexandru Rădvan în toată umanitatea sa, invocând protecţia maternă.
Eroii lui Alexandru Rădvan sunt prinşi în situaţii care, de cele mai multe ori, le-au fost dictate şi/sau impuse. Minotaurul – Constantin – Iuda – Christ şi seria recentă de Sfinte creionează o situaţie limită, adesea o imposibilitate, un joc şi o tensiune psihică permanentă. Trauma, vanitatea, grotescul, bestialitatea, suferinţa invită la o reînnoire a formei de cunoaştere sensibilă. În toate cazurile, suferinţa, ca simbol al insuportabilităţii, este cea care restituie omul, în graţia şi fragilitatea sa.
Richard Wagner afirma „Niciun om, căruia ursitoarea nu i-a dăruit la naştere spiritul divinei nemulţumiri faţă de tot ce există, nu va descoperi vreodată ceva nou". Alexandru Rădvan este unul dintre acei artişti singulari în care frământările creaţiei deschid căi nebănuite şi orizonturi neînţelese, ce pot conduce la o rescriere a unei noi umanităţi.

[1] *Julius Anthony*, Transgresiuni. Ofensele Artei, *Vellant: Bucureşti, 2008, pg. 263.*

pagina alăturată, dreapta:
Alexandru Rădvan – Sfânta Dorothea, acrilic pe pânză, 100 x 100 cm, Courtesy Anaid Art Gallery

pagina alăturată, stânga:
Alexandru Rădvan – Omagiu lui Iuda (triptic),acrilic pe pânză, 450 x 400 cm, 2008, Courtesy Anaid Art Gallery

dedesubt:
Alexandru Rădvan – In Hoc Signo Vinces, acrilic pe pânză, 200 x 200 cm, 2007, Courtesy Anaid Art Gallery

Şcoala de pictură bucureşteană?

Note pe marginea expoziţiei absolvenţilor secţiei de pictură, promoţia 2011

text de **RUXANDRA DEMETRESCU**
foto: UNIVERSITATEA NAŢIONALĂ DE ARTE BUCUREŞTI

În ultimii ani, în lunile de vară, galeriile de artă bucureştene au acordat un spaţiu privilegiat absolvenţilor UNAB: această prezenţă masivă a tinerilor artişti pe simezele capitalei incită deopotrivă spectatorul şi comentatorul. Notele ce urmează au fost provocate de expoziţia absolvenţilor secţiei de pictură – promoţia 2011 –, eveniment ce a fost găzduit de sala Constantin Brâncuşi a Palatului Parlamentului în prima jumătate a lunii iulie.

Dintr-o perspectivă a istoriei cantitative a artei[1], frapează numărul mare al absolvenţilor: 37 la licenţă, 27 la master, în total 61, faţă de aproximativ 15, câţi erau în urmă cu doar două decenii.
Asistăm aşadar la un fenomen de masificare a învăţământului artistic, ceea ce pare o contradicţie în raport cu dimensiunea vocaţională, specifică acestuia. Masificarea se conjugă, după adoptarea reformei europene a învăţământului universitar – cunoscută drept sistemul Bologna – cu structurarea în cele două trepte: licenţă şi master, care a dus la aglomerarea şi abrevierea parcursului de studii, de la şase, la cinci, la patru şi acum la cei trei ani de licenţă, care se continuă însă, pentru o parte a absolvenţilor, cu cei doi ani de studii masterale. Recurgând la un (previzibil şi oarecum obosit) clişeu literar, am putea spune că „timpul nu mai are răbdare" cu studenţii artişti, obligaţi să acumuleze, să se formeze şi să (se) expună public foarte repede. Răgazul profesat odinioară de Pallady, care a stat aproape un deceniu în atelierul maestrului său, este azi o pură imposibilitate, nedorită de altfel, pentru cei mai mulţi dintre studenţi. Concluzia ar fi că asistăm la o schimbare fundamentală a metabolismului însuşi în formarea unui artist vizual.
În spaţiul UNAB, această masificare se conjugă, în cazul secţiei de pictură, cu existenţa atelierelor/claselor paralele de studiu, conduse de profesori diferiţi. Promoţia 2011 a fost îndrumată, alături de regretatul Alexandru Chira, de Horea Paştina şi Mihai Sârbulescu, de Marcel Bunea, Petru Lucaci, Cătălin Bălescu. Prezenţa atâtor voci distincte anulează uniformitatea discursului academic, tradiţional, în favoarea unei binevenite democratizări a pedagogiei artistice, care cultivă principiul diferenţei şi al egalităţii între metode, viziuni şi concepţii distincte despre acest atât de vechi şi atât de nou mod de exprimare artistică care este (încă) pictura. Iată de ce catedra de la Bucureşti nu are ambiţia să formuleze o „lecţie" autoritară, ci aspiră la o diversitate – de propuneri pedagogice şi artistice – într-o unitate – a unui mediu – în final, cel al picturii. În locul lecţiei, asistăm la o pledoarie pentru pictură în uimitoarea ei metamorfoză şi – mai ales – în capacitatea de depăşire a limitelor. Fiecare membru al catedrei de pictură – care se definea până la dispariţia lui Alexandru Chira sub semnul „celor 13" – are propriul său discurs, susţinut de o viziune stilistică şi de o opţiune existenţială distinctă, adesea clar formulate[2]. Adrian Guţă vorbea recent de o „echipă" care reprezintă o valoroasă concentrare de forţe ale picturii noastre din anii '70 până în prezent[3]: de la variantele actuale ale figurativului la câteva (persistente) formule de abstracţionism şi (vagi) ecouri neoexpresioniste, de la pledoariile vizuale ale Prologului la repercursiunile formale şi structurale ale utilizării tehnologiilor digitale. Efortul conjugat al celor 13 repune, cred, în discuţie conceptul însuşi de „şcoală de pictură", care este mai degrabă deconstruit, în acord cu exigenţele învăţământului artistic contemporan. Aşa cum remarca în urmă cu mai bine de un deceniu Alfred Pacquement[4], şcoala de artă se distinge, în lumea contemporană, prin două caracteristici fundamentale: abandonarea dominaţiei maestrului asupra elevului şi instaurarea unui spaţiu de confruntare între practici voit actuale şi modalităţi pedagogice deliberat ancorate în tradiţie. Altfel spus, raportul dintre tradiţie şi inovaţie trebuie să fie prin excelenţă dinamic în spaţiul învăţământului artistic, care trăieşte din tensiunea incitantă dintre cele două componente, dintre adepţii lor, dintre modelele pe care le propun. De la icoană la arta digitală, spectacolul artei româneşti contemporane poate fi infinit şi imprevizibil, ceea ce reprezintă mai mult decât o criză de creştere. Este un risc asumat.
Pe de altă parte, calitatea unei şcoli se măsoară nu doar pornind de la prestigiul profesorilor, ci prin rezultatele ei, vizibile în performanţa studenţilor, care devin foarte repede artişti, de îndată ce intră în circuitul expoziţiilor şi galeriilor.
Revenind la spectacolul vizual al picturii tinere de la sala Brâncuşi, am putut descifra câteva dominante: persistenţa unei dimensiuni figurative puternice, adesea agresivă sau ironică şi utilizarea – uneori explicită, alteori ambiguă – a mediillor digitale. Spectatorul era derutat, neputând, de cele mai multe ori, să distingă între o lucrare realizată prin „manipulare" digitală şi una creată prin mijloacele tehnicii tradiţionale. Dintr-o perspectivă iconografică, prezenţa umană este covârşitoare: de la portretul supradimensionat

deasupra:
Imagine din expoziția de licență și masterat a Universității Naționale de Arte București, Sala Constantin Brâncuși, Palatul Parlamentului, iunie 2011

la fragmentarea corpului, de la asemănarea fotografică la deformarea expresivă, omul pare a fi referentul esențial în universul tinerilor artiști: real, posibil, (im)probabil. Fiecare tablou pare că are incifrată în el o poveste, rar spusă explicit: exista, în cele mai multe, o trăsătură fundamental eliptică, de parcă toți protagoniștii ar fi fost conștienți de dimensiunea non-lingvistică a imaginii; sau, pentru a-l cita pe James Elkins, imaginea este, în epoca noastră, un „puzzle", care obligă comentatorul la un considerabil efort de interpretare[5].
Încercând să interpretez semnificațiile ascunse în spatele imaginilor, am descifrat o altă constantă: dimensiunea critică, explicită sau implicită la cei mai mulți dintre tinerii artiști. Raportarea la realitatea cu care se confruntă fiecare în parte presupunea abandonarea unei stări de contemplare a naturii și abordarea frontală a marilor „constante", „probleme", sau doar „teme", fie ele de sorginte politică, socială, religioasă, sau (doar) artistică. În ansamblu, ochiul tânărului pictor este nu doar cunoscător, ci și necruțător: nimic nu-i este indiferent sau „sfânt". Iar această raportare critică mi se pare lecția fundamentală a expoziției. Și riscul cu adevărat asumat.
Cea mai mare dificultate cu care se confruntă comentatorul în acest caz îl reprezintă numele artiștilor: cei 61 de expozanți se constituie, volens nolens, într-o masă, asemenea unui salon de odinioară; a-i aminti pe toți – așa cum s-ar cuveni – riscă să devină o întreprindere în sine, concretizată în redactarea unei liste, o anexă-catalog, care nu-și are locul aici. Așa că nu-mi rămâne decât să invoc subiectivitatea inerentă oricărui comentator și să numesc patru pictori: alegerea este legitimată de toate considerațiile anterioare, devenind într-un fel, ilustrarea lor. Este vorba de Răzvan Boar, George Marinciu, Radu Mocanu și Andrei Tudoran.
Pentru a contracara subiectivismul de mai sus, am optat pentru imagini de ansamblu, care redau dimensiunea de grup a expoziției și restituie atmosfera vernisajului.

deasupra:
Imagini din expoziția de licență și masterat a Universității Naționale de Arte București, Sala Constantin Brâncuși, Palatul Parlamentului, iunie 2011

[1] *cf. Béatrice Joyeux-Prunel, „L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée", în Histoire & mesure, nr. XXIII - 2, 2008, pp.3-33.*
[2] *A se vedea mărturiile cuprinse în catalogul Treisprezece. Pictura. UNAB, Centrul Artelor Vizuale, 1 martie - 15 martie 2011, Editura UNARTE, București, 2011.*
[3] *Adrian Guță, „Treisprezece pentru pictură", în catalogul sus-menționat.*
[4] *Alfred Pacquement, "L'école des beaux-arts, a l'aune de l'art contemporain", Le Débat, 1998/1, nr. 98, p.64.*
[5] *James Elkins, „Why are our pictures puzzles?", New Literary History, 1996, 27, pp 271-290.*

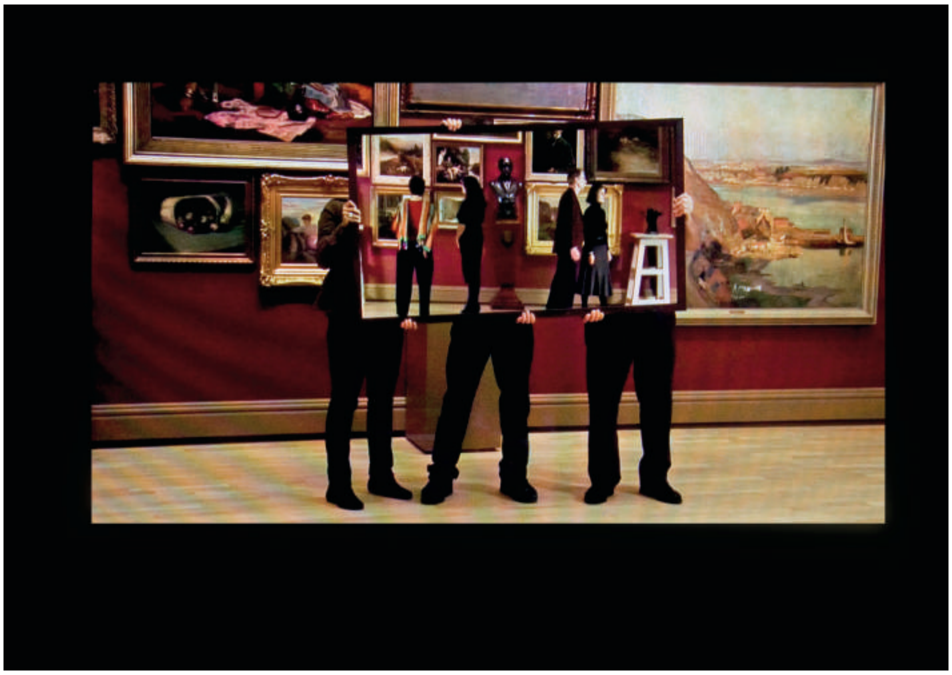
#4 EXPOZIȚII

Exhibitions

In Between Frames

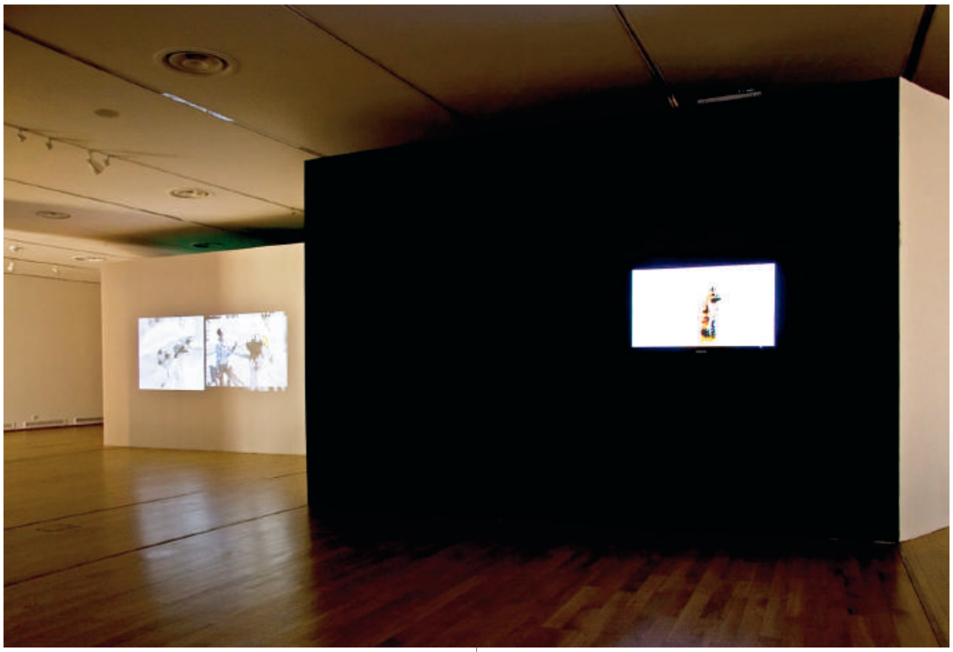
Muzeul Național de Artă Contemporană
artiști: Adad Hannah, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkácová, Bettina Hoffmann, Jason Arsenault, Jérôme Delapierre, Perry Bard, Rozalinda Borcilă
9 iunie - 28 august 2011
Curatori: Horea Avram și Marius Tănăsescu

text de **HOREA AVRAM**

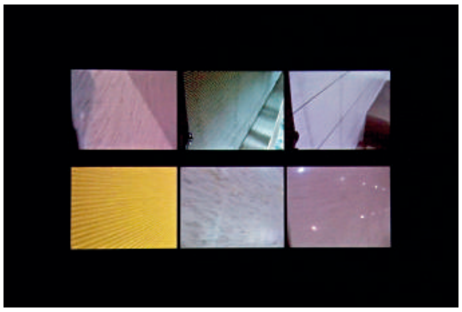


deasupra:
Imagine din expoziție

In Between Frames este o reflecție artistică în cheie critică asupra problemelor legate de instabilitatea regimului vizual al video-ului și asupra problemei relativității modelelor – sau a „cadrelor" (frames) – conceptuale în cultura și societatea actuală. *In Between Frames* reunește șapte proiecte video și instalații interactive aparținând unor artiști activi în perimetrul artei media, provenind din Canada, SUA și Europa. Lucrările abordează teme ca: hibridizarea culturală, discontinuitatea spațiilor relaționale, disoluția narativului, critica reprezentării și transgresiunea granițelor politice. Astfel, termenul *frame* din titlul acestui proiect este înțeles deopotrivă în sens propriu și figurat, adică atât ca mijloc de vizualizare, cât și ca model conceptual.
Pe de o parte, cadrul este considerat în sensul său formal, fenomenologic și tehnologic, ca elementul care definește imaginea artistică sau mediatică și modul de angajare spectatorială. Din această perspectivă, *In Between Frames* vorbește despre posibilele modalități de chestionare a mediului video sau, mai bine spus, a condiției sale post-mediale actuale, căci unele lucrări din această expoziție angajează o polemică directă cu propria lor identitate vizuală. Mai exact, acestea subminează natura specifică a video-ului definită de narativitate, imagine de suprafață, temporalitate, sau de modul specific de operare tehnică și optică: în unele cazuri, video-ul devine imagine pseudo-fotografică (Adad Hannah, Jason Arsenault), în altele, curgerea narativă este complet suspendată sau condamnată la o aparent nesfârșită desfășurare în bucla ce desfide logica dezvoltării secvențiale (Bettina Hoffmann), ori, în alte cazuri, separarea clară dintre subiect și obiect, dintre cel care este privit și cel care privește este în mod serios afectată (Jérôme Delapierre).
Pe de altă parte, cadrul este înțeles și în sensul său metaforic, ca structură sau tipar conceptual, ca interfață pentru diferitele mecanisme de semnificare. Văzut din acest unghi, proiectul *In Between Frames* este o modalitate de a explora ceea ce se află între sau dincolo de „cadrele" stabilite ca modele definitive de către diverse principii estetice, instituționale și ideologice. Acest proiect este deci un mod de a chestiona și revizui atât normele culturale moderniste, cât și formulele relativiste ale postmodernismului (Perry Bard), atât standardele larg acceptate ale *mainstream*-ului cât și producțiile „de casă" sau alternativele clișeiste, în egală măsură convențiile legate de puterea politică, de gen sau rasă și substitutele propuse de imperativele diverselor agende politice (Rozalinda Borcilă și Anetta Mona Chișa & Lucia Tkácová).
Astfel, *In Between Frames* se dorește a fi zona mediană a unei critici constructive, un teren de dezbatere, de reevaluare și de confruntare situat dincolo de aparențe și convenții. Cu alte cuvinte, expoziția vizează explorarea potențialului creativ al „intervalului", adică a acelei controversate zone intermediare ce refuza atât formulele vizuale și tehnologice tradiționale ale mediumului video, cât și tiparele culturale și sociale dominante.
In Between Frames abordează în mod asumat o strategie ambivalentă. Nu doar că propune o înțelegere dublă a ideii de cadru, dar în același timp instituie un câmp discursiv hibrid, care adună laolaltă polemica, expozeul critic, reflecția filosofică și atitudinea ironică. În acest sens, *In Between Frames* este, în egală măsură, un discurs artistic cu valoare declarativă și un instrument activ de intervenție în zona, mereu schimbătoare, situată la intersecția dintre societate, tehnologiile media și expresia artistică.



deasupra și jos:
Imagini din expoziție



text by **HOREA AVRAM**

In Between Frames proposes a different path for creative and critical reflection concerning the contemporary visual regime of the video medium and the changeable nature of the conceptual models (or "frames") in today's culture and society. The artworks featured here-seven video and media interactive projects created by acclaimed artists from Canada, USA and Europe-explore issues such as cultural hybridization, broken relational spaces, dissolution of the narrative, critique of representation and political borderlessness. Therefore, In Between Frames *employs the notion of the "frame" in both literal and figurative senses, that is, both as an instrument of visualization, and as a conceptual pattern.*

On one hand, "frame" is understood here in a formal, phenomenological and technological sense, as the element that defines an artistic or media image and its spectatorship. From this perspective, In Between Frames *is about the possible ways to question the medium or, rather the post-medium condition of the contemporary video art production: a number of works in the exhibition deliberately engage a polemic with their own visual identity. More exactly, they undermine video's specific nature defined by narrativity, surface, time-image, technological and optical modus operandi: in some cases video becomes a photograph-like image (Adad Hannah, Jason Arsenault), in others the narrative flow is reduced to stillness or condemned to an incessant loop that defies the logic of sequential development (Bettina Hoffmann), or, in yet other cases, the clear separation between subject and object is seriously blurred (Jérôme Delapierre).*

On the other hand, "frame" is seen here in a metaphorical sense, as a conceptual framework, as an interface for different mechanisms of signification. Seen from this viewpoint, In Between Frames *is a way to explore what lies between or behind these frames, established as definitive models through various aesthetic, institutional and ideological imperatives. It is therefore a way to question and revise equally the modernist cultural norms and the post-modernist, relativist formulae (Perry Bard), equally the mainstream accepted standards and the DIY productions or the clichéist "alternatives", equally the conventional racial, gender and power structures and the substitutes prompted by worn-out political agendas (Rozalinda Borcila, and Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová).*

Thus, In Between Frames *proposes itself as a potential site for reevaluation, confrontation and constructive critique, as a median zone that breaks with all these appearances and conventions. The aim is to investigate the creative and conceptual potential of the "interstice," of that controversial in-betweenness that defy any predictable accounts and established principles related to medium, technology, cultural patterns, or power configurations.*

In Between Frames *relies on a strategy that is assumed to be ambivalent. Not only does it affirm a double meaning of the idea of frame, but also creates a hybrid discursive environment that merges within the same framework polemic, critical discourses, philosophical reflection and ironic stance. In this sense,* In Between Frames *is as much a statement as it is an open instrument of active intervention situated at the constantly changing point of intersection between society, media technology and artistic expression.*

Marilena Preda Sânc

Utopii/Cotidiene Crossing Self-Histories 1981-2011

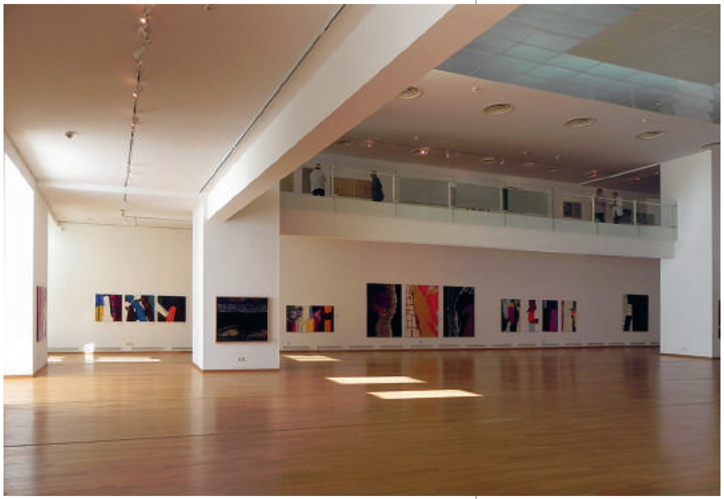
Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti
23 iunie - 25 septembrie 2011
Curator: Olivia Niţiş

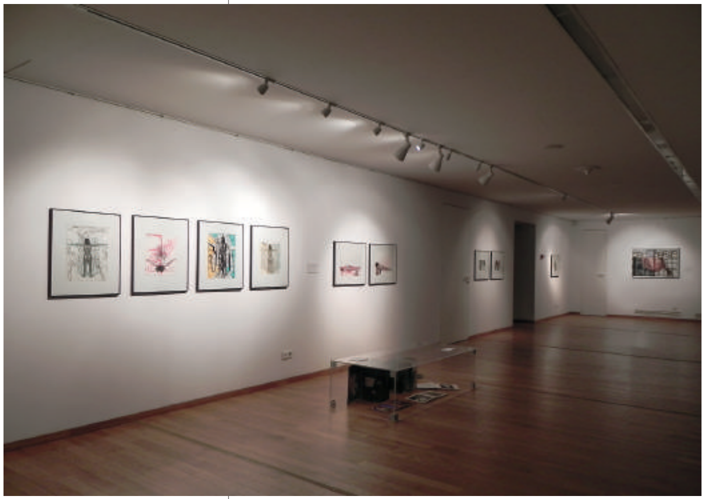
text de **OLIVIA NIŢIŞ**

Asumarea actului retrospectiv implică decizia autoevaluării şi, prin urmare, o formă de detaşare asumată, o expunere tranşantă a unei identităţi artistice. Marilena Preda Sânc parcurge un traseu de trei decenii de activitate, marcate istoric şi conceptual de poveştile personale prinse în patru teme majore: moduli, corp-peisaj, globul şi feminisme. Anatomia proiectului ne îndeamnă la un parcurs autoreferenţial ca expresie a unor preocupări subiective, nu doar legate de tematici filosofice, ci şi de problematici socio-politice. MPS optează pentru o condiţie foarte personală, chiar militant anti-impersonală, în favoarea sondării identităţii plasate pe intervalul dintre mediul aproape organic al picturii, supus jupuirii şi bicuirii cromatice şi o reprezentare gestuală ponderat-agresivă, dar la fel de densă a graficii, intervenţiilor pe fotografie şi a artei video. Pictura sau grafica artistei nu sunt niciodată pur abstracte şi, în esenţă, niciodată impersonale. Este vizibilă în picturi, colaje, cărţi-obiect, escapada într-o lume stranie potenţată de construcţii şi corporalităţi adesea absorbite într-un teritoriu arid. Absenţa este doar aparentă, pentru că ea însăşi devine prezenţă în compoziţia *horror vacuui* aflată mereu la confluenţa construcţiei/deconstrucţiei cu straturi modulare greoaie, imperfecte, tăioase, erodate de timp. Atmosfera te consumă. Eşti provocat la un atac asupra rezistenţei.

Culoarea este elementul fundamental în gramatica picturii, o culoare viscerală care ia locul cuvintelor şi refuză odihna ca un organism solicitat până la epuizare. „Pentru mine, culoarea este aer, sunet, carne. Gândesc în ea mai repede decât în cuvinte".[1] O violenţă seacă, o descărnare detaşată şi aspră, o stepă deşertică incită privitorul limitat la contemplaţie. Pictura se relevă direct, aproape brutal, fără subtilităţi false, cu tonuri aprinse în densitatea compoziţiilor în care se intersectează reprezentarea celor patru elemente, geometrisme modulare şi siluetări feminine. Pasta cromatică rămâne adesea la suprafaţă ca o structură volumetrică, o carne a pânzei dintr-un preaplin tactil. Arhitectura modulilor reconfigurează permanenţa peisajului subiectiv, la confluenţa dintre o posibilă geneză şi o iminentă apocalipsă. Verticalitatea modulilor, părăsiţi sau nu de culoare, încearcă acea expresivitate falică a începutului, element arhaic, Stonehenge – martor al timpului care, ca orice materie, sucombă trecerii. Modulul este elementul litic de configurare a lumilor posibile, a spaţiilor ideale pentru refugiu, iar structura lor compoziţională face apel la teoria construcţiilor muzicale.

Cărţile-obiect din anii 1980-1990 reunesc preocupările artistei legate de corp şi spaţiu, de culoare şi densitate terestră. MPS pare că se regăseşte în radiografia interioară a pământului în care converg forţa, echilibrul şi instabilitatea deopotrivă. Relaţia dintre corp şi spaţiu este subiect de explorare şi în fotografie (intervenţii pe fotografie, foto-colaje, anii 1980), un exerciţiu curajos şi experimental la acea vreme. MPS îşi expune corpul din interese metafizice ce ţin de latura conceptuală a demersului artistic şi de o formă de autoanaliză sau de relaţionare cu spaţiul, prin intermediul propriului corp ca element viu. Dorinţa de integrare a propriului corp în desenele şi lucrările din anii 1983-1985 (*Corpul meu este Spaţiu în Spaţiu, Timp în Timp, Memorie a Tot*) a reprezentat consecinţa unei relaţionări fireşti a propriilor trăiri, a propriei interiorităţi cu universul posibil conturat prin intermediul modulilor. Apelul la autoreferenţialitate avea loc într-un context foarte personal şi neconectat la dimesiuni teoretice cu mesaj feminist, într-o vreme în care informaţiile din Occident pătrundeau cu dificultate şi trunchiat şi într-o perioadă în care conceptul de nuditate era supus





pagina alăturată și deasupra:
Imagini din expoziție. Foto: Ciprian Ciuclea, courtesy MNAC

cenzurii. Conștientizarea și asumarea concretă a mesajelor feministe este sincronă cu accesul liber la informație care se produce după 1989.
Așadar, de partea cealaltă, nu ca o ruptură, ci doar ca o completare prin alte mijloace, abordate începând cu anii 1990, se află (glob)obiectul, video-performance-ul și instalațiile multimedia care desăvârșesc neliniștile personale, de această dată detașate de apetența pentru spațiul utopic și conectate la realitățile cotidiene.
De la *Bodyscape Handscape Midscape* (1993) sau *Among the Cars* (2006) până la mai noile *Diva* (2008-2011), MPS localizează problematicile specifice femeii din fostul bloc comunist, pe fondul tranziției și al contextului post-modern de preluare *copy-paste* a modelelor occidentale fără o reală asimilare, accentuând rolul puterii în construcția normelor, prejudecăților și discriminărilor sociale. Viața privată a MPS este doar cadrul intimității invadate iremediabil de aspectele socio-politice, integrate (sau nu) contextului global (*Globe*, 1999). Experiența personală este fundamentală, iar retragerea în spațiul privat, cu întreg decorul aferent, în care prezența figurii materne mărturisește un atașament imanent însă perturbabil ca manifestare, devine un act insuficient pentru vindecarea, fie și temporară, a rănilor sociale (*The Fence*, 2003, *The Window with Memories*, 2006).
Insistența declamativă a supraviețuirii, a actului existențial, direct exprimate în video-performance (*Bodyscape Handscape Mindscape*, 1993) -– ALIVE[2] – dar și scurta autobiografie din video-performance-ul cu același titlu (*Brief Autobiography*, 1998) traduc un interes pentru înțelegerea și asumarea propriei identități, în contextul în care nu ne putem defini decât în raport cu celălalt.
Întregul discurs al MPS poate fi privit fără ezitări ca un nucleu, în care interesele pentru un anumit mediu vin în completarea altuia. Nudul din pictură poate fi regăsit și în fotografie și video, iar schimbarea de problematizare se face subtil, de la evadarea în mediul utopic la autoreferențialitatea lucidă a femeii care interiorizează și exteriorizează echilibrat experiența sa umană. Cele două lumi aflate sub semnul utopiei și, de cealaltă parte, a cotidianului, sunt complementare, relevând treceri nuanțate, uneori neintegrale, prinse între ele cu fidelitate de un fir personal. Actul artistic se dovedește a fi, încă o dată, un act dozat de exteriorizare, păstrând granițele caracterului confidențial al intimității.

[1] *Marilena Preda Sânc, catalog editat de Uniunea Artiștilor Plastici din România, București, 1990.*
[2] *Artista își scrie pe chip cu pensula și vopsea roșie ALIVE (en. în viață, viu)*

Grupul 2 META+

Realism After Realism

Galeria Meta, București
iunie 2011

text, foto: **2META+**
ROMELO PERVOLOVICI, MARIA MANOLESCU, RADU PERVOLOVICI

sus și pagina alăturată:
Imagini din expoziție.

Despre ce poate fi expoziţia Realism After Realism?

Poate fi despre arhitectura de container şi urbanismul de container; despre românii care lucrează în toată lumea, locuiesc pe şantiere în condiţii de ghetou, duc o viaţă-container, trimit bani în ţară pentru a realiza case de vis, supradimensionate, în care, de multe ori, nu locuieşte nimeni.

Poate fi despre rulota-container care migrează în contextele cele mai neaşteptate, într-un paradis de aşteptări şi proiecţii – „clasa muncitoare merge în paradis", nu-i aşa ?

Poate fi despre urbanismul nomad al rulotei-container, despre vise, aşteptări, proiecţii, paradis, realism, suprarealism, realismul socialist etc.

Poate fi despre recuperare, redescoperire, reinventare, despre recitirea prezentului şi acceptarea trecutului recent, fără resentimente, despre continuitate.

Poate fi despre recuperarea propriei istorii (vorbim despre istorii ale artei din Europa Centrală şi de Est), despre reconstituirea, re-branduirea propriului canon, acela al realismului socialist.

Şi, nu în ultimul rând, poate fi despre un realism de gradul al doilea sau al treilea, adică despre meta-realism.

O formă de realism care are ca punct de plecare o altă formă de realism.

Realism After Realism, After Realism, After…

What could Realism After Realism possibly be about?

It could be about container architecture or about container urbanism; about Romanian emigrants who work abroad, all over the world, living a container-life on construction-sites, in ghetto-like conditions; it could be about Romanians who send money back home to build luxurious, oversized houses which usually are left uninhabited.

It could be about the trailer-container which migrates in the most unexpected contexts, towards a heaven of expectations and projections – "La classe operaia va in paradiso" (the working class goes to paradise), couldn't it?

It could be about the nomad urbanism of the trailer-container, about dreams, expectations, projections, paradise, realism, supra-realism, socialist realism etc.

It could be about recovery, rediscovery, re-invention, re-iteration of the present and acceptance of recent past with no resentments, about continuity.

It may bring into discussion the issue of recovering our own history (we refer to Central and East-European art history), about reconstituting and re-branding our own canon - that of socialist realism.

Last, but not least, it can be about a second or third-degree realism, thus, about meta-realism.

A form of realism which has as a starting point another form of realism.

Realism After Realism, After Realism, After…

Manfred Willmann

Das Land / La ţară

Muzeul Ţăranului Român
7 iulie - 28 august 2011

text de **SIMONA DUMITRIU**

La începutul lunii iulie a avut loc vernisajul expoziţiei fotografului austriac Manfred Willmann, în prezenţa acestuia, la Sala Oaspeţi a Muzeului Ţăranului Român. La ţară *- traducere poate prea grăbită a proiectului* Das Land *- este o selecţie de peste 100 de fotografii dintr-o serie continuată timp de 12 ani, între 1981-1993, şi publicată în volum în primă ediţie în anul 2000, la editura austriacă Fotohof.*

În lumea fotografiei contemporane, Manfred Willmann este un reper: artist conceptual în anii '70, promotor constant al fotografiei ca mediu cu deplină legitimitate artistică, el este unul din fondatorii periodicului Camera Austria, una din cele mai respectate publicaţii de profil pe plan internaţional. Cu discreţie, puţin ascunsă în spaţiu şi timp – ascunsă în vara bucureşteană în care mai toate proiectele culturale şi galeriile îşi încetinesc sau opresc activitatea, în aşteptarea toamnei –, *Das Land* a fost o expoziţie despre viaţa la ţară în regiunea locuită de autor, Styria, provincie aflată la graniţa cu Slovenia, într-un univers cu perfecţiunea înşelătoare a cărţilor poştale, staţiunilor de ski şi festivalurilor tradiţionale de yodel. Dacă imaginea standard aplicabilă superficial Austriei rurale nu e prea departe de cele descrise mai înainte, proiectul, prin tema sa – ţara/*heimat*, constructul ideologic al ruralităţii (ca formulă de contrast faţă de urbanizare, industrializare, timpurile moderne şi exodul spre oraş), intimizarea unor relaţii sociale şi spaţiale specifice etc. – îşi asumă toate aceste riscuri: cum te apropii, prin fotografie, de un subiect de consistenţa nisipurilor mişcătoare? Cum ajungi la dozajul corect de familiar, specific, generic, ocolind extremele – în acest caz, peisagismul nostalgic, pe de o parte, şi constatările de ordin exclusiv socio-antropologic, pe de alta?

Willmann îşi fotografiază casa, curtea, vecinii, prietenii, amestecă imagini cu detalii şi elemente surprinse în lumina flash-ului (care le separă de context şi le izolează de fundal), cu fotografii ale locurilor – fără să ajungă niciodată până la punctul totalei recunoaşteri, a jocului de-a identificarea socială şi naturală a unui loc prin atributele lui. Proiectul *Das Land* există în intervalul dintre un *generic* încărcat politic – acest *heimat* aproape intraductibil în toate nuanţele sale dar care defineşte atitudinea austriecilor, germanilor şi elveţienilor faţă de naţiune, tradiţie, auto-afirmare – şi un *specific* încărcat sentimental şi apelând la figura de stil a jurnalului.

Locurile în care autorul trăieşte şi pe care le fotografiază în *Das Land* sunt chiar la graniţa Austriei cu Slovenia. Martin Prinzhorn scrie[1]: „în ultimele decenii, Styria de sud a fost adesea privită în literatură şi documentare ca un *non-land*, un loc intermediar" – şi, prin vecinătatea cu Iugoslavia, pare mai degrabă asociabilă cu greutăţi şi tensiuni decât cu o lume de fantezie răsunând de yodel-uri. De aceea, în fotografiile care o privesc poţi găsi întotdeauna tensiuni şi contraste – de la cele care pleacă dinspre observarea unei clase sociale în transformare, nehotărâte între sat şi oraş, uneori cu punk-isme de oraş ruralizate – până la monumentalizarea unor morţi obişnuite, perfect încadrabile în circuitul natural al satelor: o pasăre pluteşte într-un misterios lichid verde, o pisică a vânat un şoarece, un copac s-a uscat, capul unui porc proaspăt tăiat stă în apa amestecată cu sânge a unui lighean...

În expoziţie, toate aceste imagini se alternează anarativ, urmând ritmul în care se succedă în volumul *Das Land*. Privindu-le în Sala Oaspeţilor, apar şi alte asocieri şi comparaţii: cu imaginile României rurale de dinainte de 1989, ori asocieri între fotografiile din sală, încercând să surprinzi legăturile

sus:
Imagine din expoziția Manfred Willmann, La țară. Foto: Iosif Király

pagina alăturată și jos:
Manfred Willmann, din seria Das Land, 1981 - 1993. Courtesy: artistul

de rudenie, posibilele relații între portrete și obiecte, dar și aspectul documentar, până la urmă, al lucrurilor, spațiilor și oamenilor pe care, de fapt, îi simți reprezentativi pentru momentul și locul în care există.
În legătură cu acest proiect, Manfred Willmann folosește termenul *familiaritate*. Și, într-adevăr, în imaginile sale orice distanță este anulată, atât prin utilizarea constantă a aceluiași format pătrat, care include esențialul și exclude supradozajul de detalii, ori, adesea, a luminii de flash, cât și prin obișnuință, prin repetarea gestului de a fotografia ani după ani aceleași locuri, aceiași oameni, uneori cu ironie, alteori aproape cu indiferență ori amical.
În timpul celor 12 ani principali ai proiectului, locurile se încarcă și descarcă succesiv de semnificații sociale și politice diferite, însă în *Das Land* toate schimbările sunt primite la fel: de oameni obișnuiți și de obiectele familiare. în acest sens, evitând căile bătute ale imaginii documentare despre viața la sat, Willmann este anti-ideologic (*Prinzhorn*, 2002) și anti-tradiționalist, în condițiile în care exploatarea specificului național ori a specificului local sunt în egală măsură discurs turistic și afect politic.

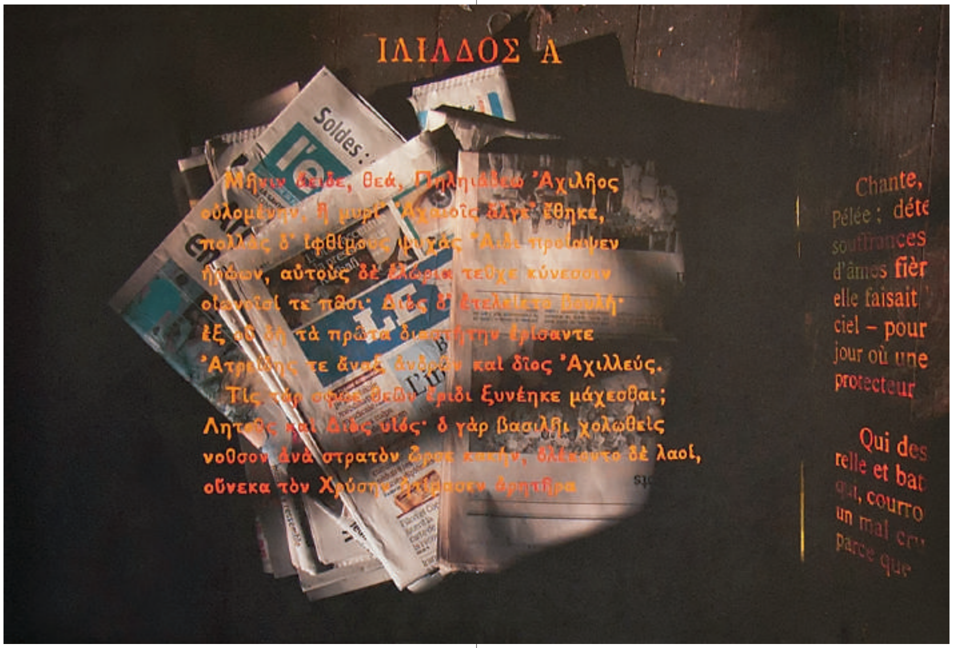
[1] Martin Prinzhorn despre Manfred Willmann, Ideology Critique, în Camera Austria International nr. 77/2002, Graz: In recent decades southern Styria was often regarded in literature and documentaries as a non-land, as a place somewhere in between...

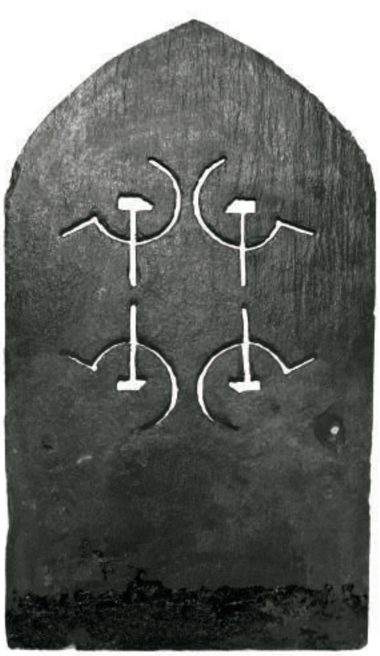
Plecare / Departure
Ritual de trecere

Centrul Cultural „Palatele Brâncoveneşti”, Mogoşoaia
artişti:: Marie Chamat, Anne Tranchand, Thierry Cauwet, Pascal Valu, Pablo Casado, Christian Paraschiv, Ion Grigorescu, Ruxandra Grigorescu, Matei Lăzărescu, Petru Lucaci, Bogdan Vlăduţă şi Carmen Cretzu
17 - 30 iulie 2011
Curator: Mihai Plămădeală

text de **MIHAI PLĂMĂDEALĂ**

Rezultată în urma unei tabere internaţionale de creaţie organizate la Mogoşoaia, expoziţia, organizată în Casa cu cerdac (din ansamblul „Palatelor”), a avut drept punct de plecare iniţiativa lui Christian Paraschiv, care a propus tema, a convocat artiştii menţionaţi şi a ales curatorul.





Proiectul a fost gândit, pas cu pas, începând din 2009. Plecarea lui Paraschiv la Paris din 1986, echivalentă în acei ani cu o fugă, a însemnat eliberarea relativă, dar există şi un preţ greu pe care îl are de plătit orice emigrant, chiar dacă în cazul acesta stabilirea într-o ţară democrată a însemnat împlinirea profesională şi recunoaşterea internaţională.
La un alt nivel de interpretare, plecarea, văzută ca ritual de trecere, presupune faptul de fi şi aici şi acolo – în fapt de a nu fi (încă) nicăieri. Este o stare caracterizată de antropologie drept periculoasă. Dintre multiplele sensuri pe care le acoperă plecarea, expoziţia omonimă se concentrează, fără a se rezuma, pe ideea de joncţiune (între lumi posibile) şi de desprindere (văzută ca suprimare a ipostazei iniţiale, în căutarea altei forme de echilibru). Este vorba despre un ritual de trecere, lecturabil în două sensuri: acela al genezei imaginii, extrase din amorf, latent, germinativ, nemanifestat, în urma unei serii de alegeri şi influenţe, unele controlate, altele pasive, dar şi al eliberării de sistemul de condiţionări prin noi semnificaţii. Vehicul în ambele cazuri este arta.
Nu trebuie uitat că proiectul *Plecare/Departure* s-a născut prin interpretarea stricto sensu a plecării, privită ca naştere, start, proiect, călătorie, spaţiu de străbătut, emigrare, exil, divorţ, despărţire, moarte. Toate acestea pot fi privite însă ca stări modificate

ale conştiinţei, experienţe în afara corpului sau chiar la limita morţii (în context metaforic).
Este vorba şi despre intersectarea unor mitologii personale, independente de posibilele naraţiuni care le-au generat. Artiştii, diferiţi stilistic şi conceptual, fără a alcătui un grup în afara asocierii propuse, îşi conjugă eforturile de creaţie în tratarea temei alese. Experienţele subiective, ridicate la rang de istorii exemplare, sunt deopotrivă moduri de a fi în lume ale artiştilor şi privilegii ontologice împărtăşite prin intermediul lucrării de artă. Subiectul, departe de a fi unul iconografic, se constituie în numitor comun între participanţi.
Fiind vorba despre o tabără de creaţie (în urma căreia a apărut expoziţia), pot fi semnalate o serie

pagina alăturată (de sus în jos, de la stânga la dreapta):
1. Matei Lăzărescu
2. Christian Paraschiv, Seceră și ciocan, ardezie traforată
3. Imagine din expoziție

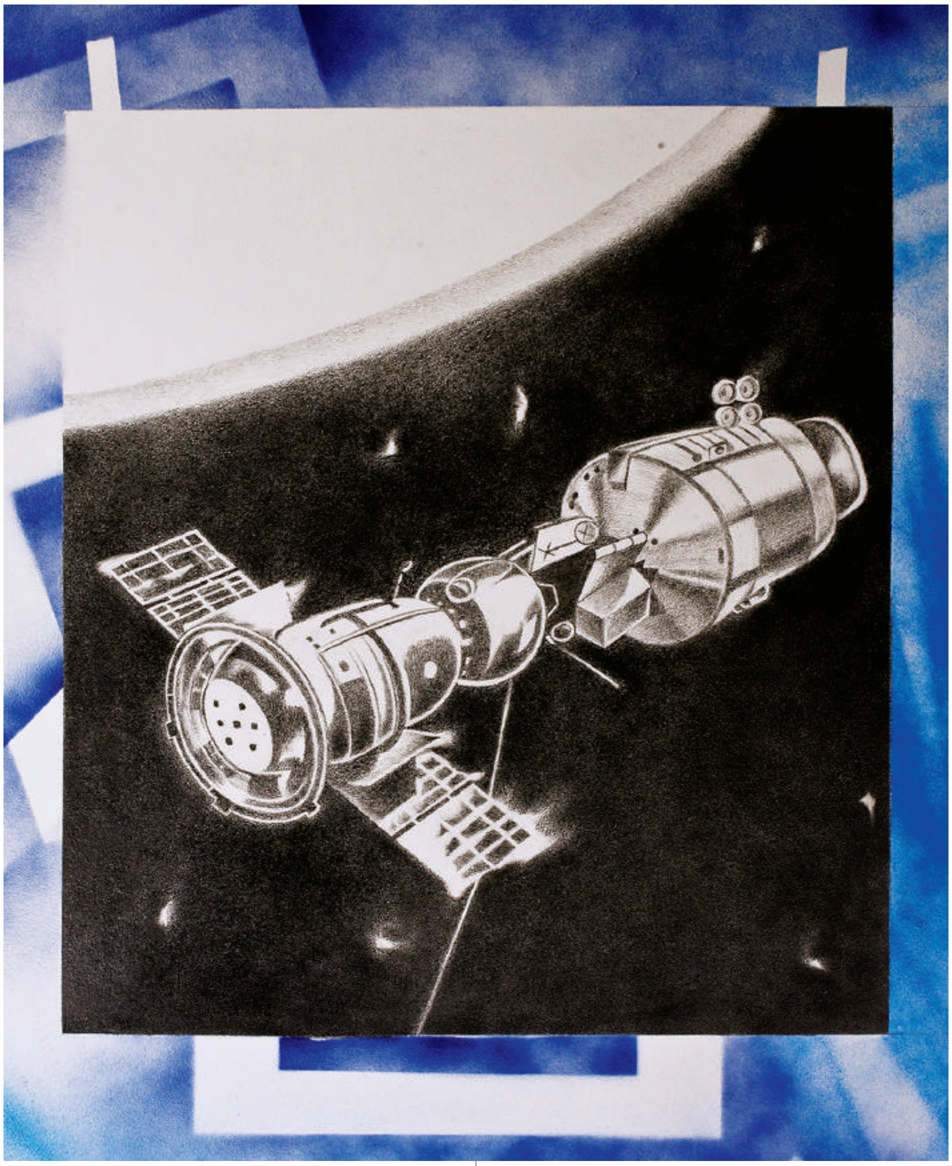
dreapta:
Ion Grigorescu

de relații de complementaritate între lucrările realizate, unele morfologice, altele la nivel de idee. Versiunea finală, care nu este nici definitivă, nici irevocabilă, găzduiește și câteva lucrări „independente", selectate din munca de atelier, dar care se integrează în intenția generală. Alchimia asocierilor și disocierilor este întotdeauna fascinantă, cu atât mai mult cu cât istoria reține în principiu doar rezultatele finale.
Este o expoziție neconvențională, amenajată într-un spațiu intim, prietenos, în care se intră și din care se iese cu mare ușurință. Relația dintre înăuntru și afară este fluidizată prin amplasarea lucrărilor deopotrivă în exterior și interior. Avem de-a face cu obiect, instalație, artă video, pictură, sculptură, colaj, asamblaj. Clasificările pot fi extinse, în funcție de gradul de detaliere.
Au fost vizate relații între text și imagine, simbol și fetiș, suprafață și semn grafic, material și intervenție, toate puse sub semnul plecării, al marii plecări sau al trecerii firești la alte coordonate. Vizitatorul va medita (cu siguranță) în fața non-christicului briceag – pește (fetiș al comunismului românesc), plasat pe foiță de aur, va descoperi în casete ce ascund spre a dezvălui fragmente de corp, se va izbi de tema vanitas-ului prin întâlnirea abruptă cu o serie de cranii, va simți fiorul dat de aripa morții și de îngerii sexuați frânți, va descifra textele sau posibila Fugă în Egipt, inscripționate discret pe suporturi atipice. Materialele translucide, în opoziție cu cele opace, vorbesc despre posibilitatea existenței unui anumit „dincolo", ce poate fi simțit, dar în niciun caz cunoscut. Despre o lume aflată undeva dincolo vorbesc și filmele alese, pseudo-mandalele, cartierul (comunist) de dormitoare sau inima de apă – toate aflate în expoziție.
După cum menționam în *Observator cultural,* dipticul care tinde a se impune în icon al expoziției este dedicat briceagului-pește sau peștelui-briceag, realizat într-o tentativă de redare a demnității sale cu (amare) trimiteri bizantine. Apa în care nu înoată peștii este fluid al morții. Dipticul lui Pablo Casado înfățișează imersiunea parțială a unui corp aflat în cadă, într-un posibil suicid. Focalizarea scoate în evidență conturul unei inimi în partea stîngă a subiectului (pentru care a pozat Pascal Valu). Pascal a tratat plecarea, de asemenea ca moarte, atingând tema vanitas-ului prin realizarea unei serii de cranii. Avantajul lucrului într-o tabără de creație este că eventualele redundanțe pot fi atenuate prin complementaritate. Îngerii frânți, realizați de Carmen Cretzu, atinși și ei de aripa neagră a morții, sunt decapitați… Petru Lucaci îmbină preocupările sale pentru corp printr-o serie de măști mortuare, plasate în casete închise cu material transparent, parțial opacizat prin aplicarea de culoare în ideea de a ascunde spre a dezvălui.
După expoziția de la Tate – Londra și Bienala de la Veneția, Ion(ică) Grigorescu revine în țară, unde, împreună cu Ruxandra Grigorescu, aduce în discuție relația dintre înăuntru și afară, expunând obiecte și instalații pe aleea de intrare și în cerdac, dar și în spațiul casei, prin montaje video difuzate în rotație continuă; Matei Lăzărescu operează cu text și imagine într-un diptic de tunning – print – colaj și Bogdan Vlăduță aduce în context un bloc dintr-un cenușiu cartier de dormitoare – loc de unde este bine să pleci, dacă ai cum și unde. În fine, Marie Chamat, Anne Tranchand și Thierry Cauwet completează „plecarea" cu sculptură, obiect, asamblaj, fotografie.
Gândită ca un labirint și totodată ca posibil traseu inițiatic, aceasta refuză facilul și redundanța. Așadar, în privința expoziției *Plecare/Departure*, nimic nu este ceea ce pare.

Drafturi/Schiţe şi geamuri deschise

text de **MAGGIE MICHAEL**

Un colectiv/proiect mural la Noua Ambasadă a Americii, Bucureşti, România
Maggie Michael împreună cu / together with:
Artişti: Marina Albu, Daniela Balaneanu şi Ştefan Constantinescu, Maria Bordeanu, Miruna Budişteanu, Adriana Elian, Liviu Epuraş, Bogdan Mateiaş, Lisandru Neamţu, Marilena Preda Sânc, Cristian Răduţă, Radu Tudoroiu, Aurel Vlad
septembrie 2011



Notă: Cadrul/construcţia/grilajul de culoare albastră este un fond pe care l-am pictat cu spray, cu scopul de a fi folosit ca structură, o construcţie a hazardului, care putea fi modificată sau schimbată în anumite zone pentru a corespunde ideilor altor artişti.
Jumătate din cele 27 de spaţii au fost lăsate goale şi, în funcţie de perspectiva din care priveşti, aceste spaţii reprezintă ceea ce e acoperit, sau ce lipseşte, ce încă nu e acolo. Pentru mine, spaţiile goale sunt la fel de importante ca cele pictate... sunt spaţii filosofice şi practice în care să respiri, să visezi, şi să te sprijini pe istorie sau pe potenţial.

În timpul iernii 2011, curatorul-şef al US ART in Embassies, Virginia Shore, m-a invitat să propun un proiect mural pentru noua Ambasadă a Statelor Unite în Bucureşti. În momentul în care am început pregătirile şi schiţele pentru concept, m-am oprit să îmi chestionez practica. De ce aş face o lucrare ca artist individual în contextul unei ambasade? În ultimii 3 ani, realizasem câteva picturi murale/tatuaje efemere, pe care le numesc picturile mele murale mai mici, în galerii şi spaţii de artă. Cu toate acestea, contextul ambasadei constituia o provocare.

Cu toate că nu fusesem niciodată în România, unul dintre prietenii mei cei mai dragi este român şi trăieşte şi lucrează în Washington D.C. Datorită lui am aflat despre istoria, literatura, muzica, arta şi umorul românesc – şi de fiecare dată sensibilitatea şi atenţia mea au fost stimulate.
Am fost de asemenea curioasă să aflu despre arhitectura românească pre-modernă şi despre rădăcinile Dadaismului. Pentru *Drafturi/schiţe şi geamuri deschise*, mi-am imaginat peretele unei clădiri – cu referinţă la arta contemporană, arhitectură şi comunitate. Am vrut să aflu cum ar răspunde artiştii români dacă ar fi invitaţi să producă lucrări într-un spaţiu de dimensiunea unui ziar. M-am gândit la proiect ca la un experiment sau la un perete de „semne" – ca atunci când priveşti geamurile diferite ale rezidenţilor unui bloc foarte mare.
Fiecare dreptunghi are exact dimensiunea ziarului *International Herald Tribune* sau *The Washington Post*. Grupările de artişti pot fi privite ca nişte „colaborări colective" sau ca nişte comentarii editoriale sau chiar ca nişte schimburi între idei şi/sau culturi. Oare cum se (ne)înţeleg şi se (de)conectează oamenii din lume? Nu cumva din cauza media? Fie că este vorba de indivizi sau de mase, suntem conectaţi în moduri diferite, datorită şansei, a relaţiilor personale, a muzicii, a literaturii, a artei şi a faptului că aflăm aceleaşi ştiri de la media sau din ziare, sau prin conversaţie etc.
I-am invitat pe artiştii români să mi se alăture pe zidul Ambasadei Americane cu propriile lor perspective şi voci. Propunerile erau deschise textului, politicului, figurativului, nonfigurativului, istoricului, documentarului, filosoficului şi/sau candidului, poeticului, punkului, abstractului, cercetării, şi aşa mai departe. Puteau proveni din lucrări deja existente sau puteau fi lucrări noi menite a fi văzute/citite şi trăite într-o instituţie politică.

Traducere de **CRISTINA BOGDAN**

deasupra:
Imagine generală a lucrării colective. Foto: Radu Tudoroiu

pagina alaturată:
Detaliu de Daniela Bălăneanu și Ștefan Constantinescu.
Foto: R. Tudoroiu

DRAFTS AND OPEN WINDOWS

a mural project/collective at the New American Embassy, Bucharest, Romania.

text by **MAGGIE MICHAEL**

During the winter of 2011, the chief curator at US ART in Embassies, Virginia Shore, invited me to create a proposal for a mural at the new US Embassy in Bucharest. As I began with the preparations and concept sketches, I questioned my approach. Why would I make a work as an individual artist in an Embassy context? During the past 3 years, I had made a number of temporary murals/wall paintings/tattoos, which is what I call my smaller wall paintings, in galleries and art spaces. However, the Embassy context was an exciting challenge.

While I had never been to Romania, I have a dear Romanian friend who now lives and works in Washington D.C. He introduced me to Romanian history, writers, composers, artists, and jokes – which often challenged my sensibility and piqued my attention.

I was also interested in learning about early modern Romanian Architecture and the roots of Dada. For Drafts and Open Windows, I imagined a wall of a building – to reference contemporary art, architecture and community. I was curious to see what Romanian artists would propose if they had the invitation to produce a work in a newspaper-sized space. I thought of it as an experiment or a wall of "signs" – as one might encounter the variable windows of residents in a large apartment building.

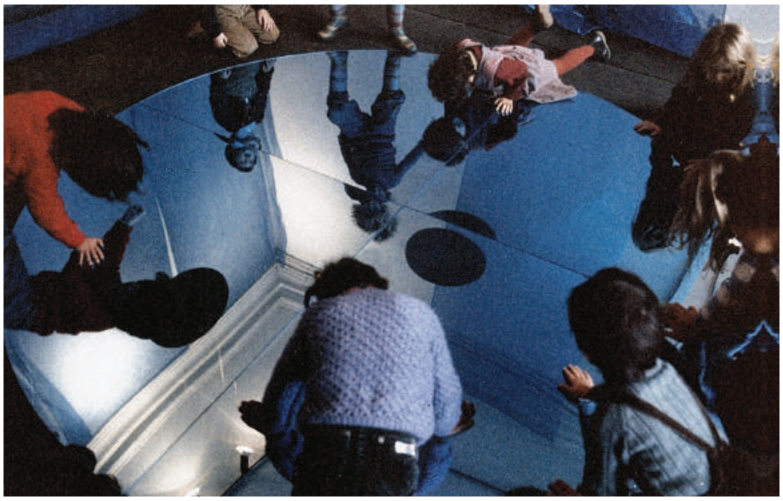
Each rectangle is the exact size of the International Herald Tribune (bottom two rows) or The Washington Post (top row). The grouping of artists can be thought of as a "collective collaboration" or an editorial commentary or an exchange of ideas and/or cultures.

How do people around the world (mis)understand and (dis)connect with others? It is not by media? Be it by way of an individual or en masse – we are connected in many ways via chance, personal relationships, music, literature, art, and learning of the same news via media/journalism, etc.

I invited Romanian artists to join me on the wall at the American Embassy with their perspective and voice. The artist proposals were open to be text-based, political, figurative or nonobjective, historical, documentary, philosophical and/or candid, poetic, punk, abstract, research based, and so on. The proposals could be from an existing body of work or of a new piece to be read/seen and experienced in a political institution.

Note: The blue frame/architecture/grid is a ground that I spray painted for structure, an architecture of sorts, which could be altered or changed in areas to better suit other artists' ideas.

Half of the 27 spaces are left empty or open, and depending on one's perspective, these spaces represent what is covered, missing, or yet to come. For me, the empty spaces are as important as the painted spaces…they are philosophical and practical spaces to breathe, imagine, and rest on history or potential.



stânga:
Maria Chamant, detaliu de performance.

CORPUL. Body Art în Franţa

text de **ALAIN OUDIN**

Expoziţie a Galeriei Oudin Art Contemporain, Paris
www.enseigne-des-oudin.com
la Victoria Art Center, Bucureşti
septembrie 2011
Curator: Alain Oudin, Petru Lucaci

Expoziţia e legată de proiectul multidisciplinar „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice", desfăşurat între 2009-2011 la UNAB – Universitatea Naţională de Arte Bucureşti.

Mărturie

S-a întâmplat foarte des ca vizitatorii să mă interpeleze: *artiştii dumneavoastră sunt foarte narcisişti, fiindcă acesta şi acela nu se opresc din a se reprezenta.* Răspunsul meu a fost invariabil că *mai întâi comoditatea de a-şi fi model este cea care îi conduce la asta…* În schimb, există fără îndoială la artişti o nevoie profundă şi chiar fundamentală de a se preocupa de corpul omenesc; corpul în general, înaintea corpului lor propriu. Şi este la fel de natural pentru un artist să înceapă sau să continue o muncă de reprezentare omenească prin autoportrete, cât pentru un amator de artă, a fortiori un galerist, să se intereseze tematic de corp.

În marea Istorie a Reprezentării, imaginea omului – şi ceea ce este cel mai vizibil şi mai mobil din ea, adică mâna – a venit oare înaintea animalelor pe care această mână se străduia să le transforme în subzistanţă? Poate anumiţi savanţi ştiu? În schimb, e sigur că imaginea mâinii s-a născut după toate aparenţele înaintea portretului, în sensul figuraţiei mai mult sau mai puţin complete a unui corp… un alt corp decât cel al celui care priveşte! Şi această „primă" imagine a mâinii a apărut în mod sigur înaintea celei a autoportretului „total" – în rezumat a vedea cu propriii ochi – care depinde de o oglindă… de exemplu un plan de apă liniştită?

În acest registru şi înaintea deschiderii galeriei (care s-a specializat în artă corporală), am fost marcat de câteva evenimente dintre care iată două amintiri:

O cunoscusem pe Anne-Marie Drouin – fiică a lui René, galerist la Paris în anii '50, asociat al faimosului Léo Castelli. La parterul său destul de întunecat din strada Universităţii, tronau foarte impresionanţii idoli ihtifalici (în erecţie) ai lui Pierre Bettencourt. În 1970, ea m-a dus la Verderonne la Caroline Corre pentru a participa la un happening procesional: *Sărbătoarea în Alb*, cu diverşi artişti tineri, Miralda, Xifra, Dorothée Selz, Joan Rabascall şi 22 de mirese. În amintirea mea, îl asociam cu asta pe Hermann Nitsch, artist acţionist vienez!

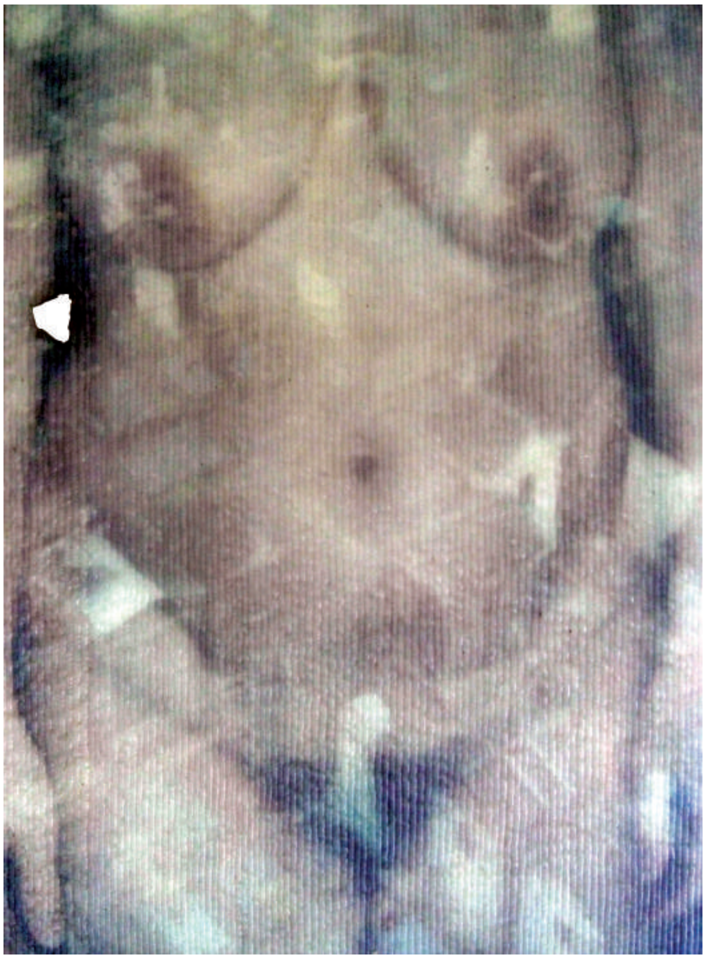
Orlan – ***Sărutul artistei***, Paris, FIAC, 30 octombrie 1977
Am fost unul dintre vizitatorii Târgului Internaţional de Artă Contemporană care i-au dat câte 5 franci lui Orlan pentru un sărut al artistei… ceea ce trecea cu umor drept o prostituţie „uşoară" şi era revendicată pentru buna cauză feminină şi artistică; cel puţin aşa am înţeles eu acest lucru. De fiecare dată, strigăte şi urlete, fotografii; pentru mine, ca şi pentru ceilalţi! E un recurs la martori: dovada sunt flash-urile percepute în timpul sărutului: mi-ar plăcea să recuperez o fotografie… m-aş recunoaşte din spate!

La sfârşitul anilor '70, începutul anilor '80, galeria s-a transformat mai multe seri pe săptămână în teatru de *artă corporală* (adică corpul artistului în centrul operei). Cu Marie Chamant am organizat trei cicluri de performanţe – peste treizeci de artişti – mai ales cu Veuve Angine, Aline Ribiere, Jean-Pierre Céalis, Joël Ducorroy, Franck Na, Mowgly Spex, Gilbert Descossy şi mulţi alţii… să mă scuze că îi omit…, cu creaţiile coregrafice ale Karinei Saporta, Marie-Christine Gheorghiu şi Charlotte Delaporte… creaţii muzicale vocale… în sfârşit mai mulţi dansatori Buto dintre care Min Tanaka şi mai târziu Saï au intervenit; Min într-o expoziţie a Mariei Chamant… a fost siderant!

Aş putea încerca o fabulă a omenirii prin operele de care m-am legat de mai bine de treizeci de ani de când sunt galerist, cu artişti care spărgeau mai mult sau mai puţin tabuuri, şi nu găseau atât de uşor să-şi arate munca: astfel, între **originea**-naşterea-creaţia noastră asupra căreia nu avem nicio putere (de altfel se spune că *bebeluşii se nasc în verze* sau că *sunt aduşi de berze*… fabule frumoase) şi **sfârşitul**-moartea-vanitatea noastră asupra cărora există în schimb (şi va exista din ce în ce mai mult) o anumită capacitate pentru fiecare de a interveni, se intercalează libertatea, libertatea unei vieţi conformiste… sau deschisă la diverse transgresiuni, personale sau interpersonale (acestea din urmă legate de „putere", de supunerea liber consimţită a unui dominat

dreapta:
Thierry Cauwet, Seria Halewyl, 1983, fotografie color.

jos:
Philippe Duval, Originea și sfârșitul, 2006



față de un dominant): eliberarea sexuală a anilor '60, revendicarea femeilor de a controla nașterile, recunoașterea transgenului și a homosexualității ca pe niște transgresiuni sado-masochiste sau fetișiste – toate aceste teme formează pânza de fond a acestei reuniri de opere ale galeriei. Trebuie să amintim că, în același timp, dictatura – politică și/ sau socială – a reprimat în mod violent orice astfel de asumare de libertate, până la răpire-dispariție, și adesea exilul din țările din Europa de Est sau din America, dar și prin exemplul Japoniei, unde artiștii debutanți erau considerați drept niște rebuturi sociale!

Origine-naștere-creație
Această tematică reunește *Foetusiade*, 1965, carte de artist a lui Thierry Agullo (1945-80) la cei douăzeci de ani ai săi;
Ouăle pictate cu „picături de sânge" din 1966 de către Henri Ughetto (1941-2011);
Fiul meu, bebelușul meu, punctul meu de vedere, 1971, revendicare critică feministă de Thierry Agullo;
Două mii de fotografii ale sexului unei femei 1969-74 de Henri Maccheroni (1927);
Autoportret, 1976, xerografii în culori de Amal Abdenour (1931), femeie de origine palestiniană care a obținut pentru această lucrare faptul de a rămâne noaptea, singură, într-un laborator Rank-Xerox;
Învelișurile fetale ale întoarcerii la surse, 1982, și *Bijuterie*, 1989, sex feminin de Marie Chamant (1944).
În sfârșit, ca și concluzie a acestei prime părți, există în enunțul *Originii lumii* de Courbet o mare pretenție (biblică) a umanității de a-și însuși și de a supune natura… de unde ar rezulta confuzia și nepăsarea ecologică actuale. În schimb, artistul japonez Masayoshi Yamada (1949) propune în punerea în scenă a *Foetușilor* săi 1977-83 o apropiere animistă de un pre-uman tulburător și de natura-vegetație.

Interogație-transgresiune-putere; cunoaștere de sine și a limitelor sale: să te dezgolești la propriu și la figurat, lucru care nu e chiar atât de evident… astfel această reunire de opere îi dă galeriei o aură sulfuroasă și defulatoare în mod pozitiv. *Feminin-masculin*, complementaritatea sau ambivalența „androginiei originale" și transgenul i-au ocupat încă din anii '40 pe Pierre Molinier (1900-1976), Pierre Bourgeade (1927-2009) și pe toți artiștii *artei corporale* din anii '70, printre care Michel Journiac (1939-1998) cu *Saint-Vierge* al său și apoi în anii 1970-80 pe Ion Grigorescu (1945), Christian Paraschiv (1953) și Thierry Cauwet (1958), Henri Ughetto și Félix-André (1950);

sus:
Pierre Molinier

jos, de la stânga la dreapta:
1. Jean-Luc Moulene
2. Henri Maccheroni

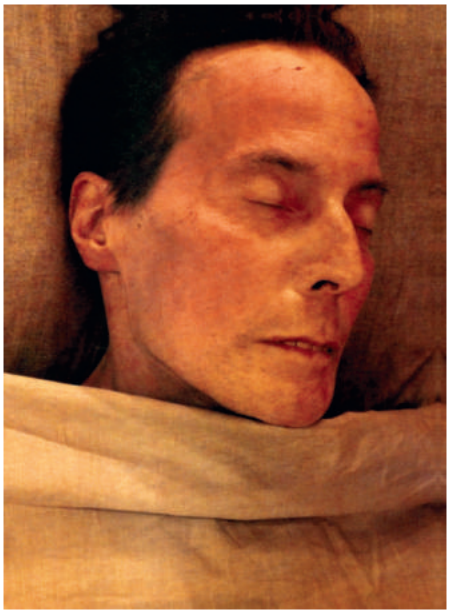
Mamă ne lipseşte iubirea – Narcis 1982 propunere a unui echipament de întoarcere la surse de Marie Chamant;
Travestirile lui Pierre Molinier şi Thierry Agullo din anii '50 în anii '70;
Performanţele lui Thierry Cauwet, Nato (1944), Jean-Louis Costes (1954), Sophie/Marie L (1968).

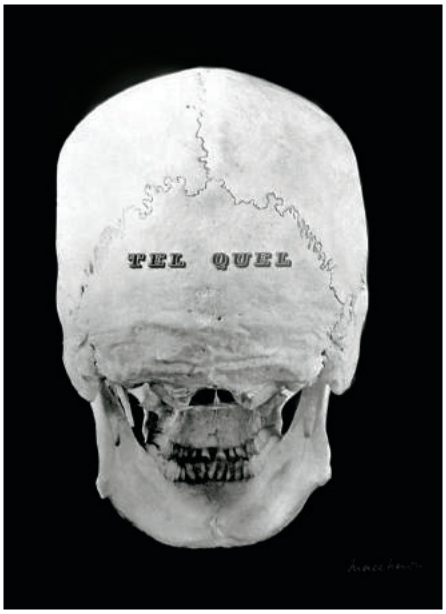
Sfârșit-moarte-vanitate

Voinţa lui Pierre Molinier din 1956 de a-şi hotărî moartea: sinuciderea sa va interveni în 1976, după *Masca craniu* (1970-76); *Originile lumii* de Henri Macheroni, Pere Lachaise de Philippe Duval (1959), Opera din Haléwyl de Thierry Cauwet, care termină în racursiu *Vanităţi* din anii '70-'80 cu *Ecorşeurile* anilor '90 de Dominique Digeon (1959) şi *Mormântul lui Michel Journiac* 1998, portretul său mortuar făcut de Moulene sau expoziţia *Corp pentru spaţiu* semnată Christian Paraschiv.

În concluzie, contrar poveştilor care se termină printr-o absenţă a istoriei, căci „ei s-au căsătorit şi au avut mulţi copii", cum se spune, opera şi viaţa acestor artişti sunt nişte mărturii, deloc banale sau oarecare, de care ne vom aminti datorită curiozităţii şi neliniştii pe care ei o suscită. Exemplul artei corporale şi-a găsit fundamentele, ca mişcare a artei moderne şi contemporane, în operele lui Claude Cahun, alias Lucy Schwob (1894-1954), franţuzoaică homosexuală provenind dintr-o mare familie de intelectuali evrei din Nantes, a cărei operă de autoportrete travesti-deghizate începe în 1911, apoi în cele ale lui Man Ray (1898-1976), american de origine evreiască din Europa centrală, care şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii în Franţa, ca şi în cea a lui Marcel Duchamp, cunoscuţi fiind amândoi, începând cu 1920, pentru autoportretele lor, unul cu capul ras pe jumătate, celălalt cu tonsură. Aceste opere au fost apoi prelungite de Hans Bellmer, venit în Franţa din Germania în 1933, apoi de Pierre Molinier care îi va continua începând cel puţin cu 1948 – anul 1948 constituind o referinţă la tabloul său reprezentând un cuplu: în realitate, un dublu autoportret, bărbat şi femeie – şi până la sinuciderea lui din 1976 (vezi montajul lui Molinier travestit din anii '50-'70, în legătură cu tabloul „Amanţii în floare" 1948).

Acest patrimoniu de opere şi de artişti al galeriei (Man Ray, Molinier, Bourgeade, Marie L, Marie Morel, Paraschiv) a fost validat internaţional în 2003 prin selecţia pe care a făcut-o Peter Weibl pentru expoziţia sa *Phantom der lust. Visionen des Masochismus* (Fantome ale plăcerii. Viziuni ale masochismului/omagiu lui Sacher Masoch) la Neue Galerie din Graz, Austria, în cadrul Anului European al Culturii 2003.





Christian Paraschiv

„Parcă suntem şi nu suntem la fel"

text de **ADRIAN GUŢĂ**
foto: MIHAI PLĂMĂDEALĂ

*Aşa cum am notat în jurnalul personal, în dreptul datei de 23 mai 2011, în acea zi m-am dus la Victoria Art Center (galerie mai nou apărută în peisajul cultural bucureştean) ca să văd expoziţia „«Celălalt» corp" *– inspirat alcătuită şi aşezată în spaţiu de curatorul ei, Petru Lucaci – şi să asist, în acest cadru, la performance-ul lui Christian Paraschiv, ataşabil temei sale de cursă lungă „Pielea/Corpul", clasificabil în zona bioart şi intitulat „Parcă suntem şi nu suntem la fel".*

Numai că din spectator am ajuns participant (am acceptat fără ezitare propunerea artistului, mai ales că aveam antecedente în domeniu), împreună cu alţi voluntari. S-a creat o situaţie pe care am putea-o numi, metaforic, alchimică. Eram martorii şi părtaşii întâlnirii între un fenomen fizic&chimic şi dimensiunea conceptualistă a întregului fapt artistic în discuţie. Comunicarea verbală, dezbaterea de idei erau componente importante ale proiectului – Paraschiv a lansat şi un îndemn în sensul acesta, în timpul derulării etapelor performance-ului, care se situa în raza de cuprindere a domeniului de definiţie al happening-ului. Am pus întrebări şi am reflectat cu voce tare, am încercat să contribui la un dialog care să stimuleze decodarea live a intenţiilor şi poziţiei celui ce iniţiase acţiunea.

Christian Paraschiv lucrează de mai mult timp, polisemantic şi în perimetrul a diverse limbaje artistice, cu propriul corp, testând şi o formă de radicalizare a acestui demers: cultura de piele – este vorba de obţinerea de suprafeţe de piele artificială din prelevarea şi procesarea unor celule proprii, suprafeţe devenite suportul gestului artistic… În performance-ul din Bucureştii anului de graţie 2011, autorul a făcut un pas mai departe: a amestecat mostrele de ADN ale voluntarilor cu ale sale, prelevarea acestor mostre făcându-se plecând de la un act intim şi banal în acelaşi timp: clătirea cu apă a gurii. Verticalizarea explorării identităţii individuale biologice (a se vedea „norişorul" albicios care se forma prin reacţii între câteva substanţe în fiecare din micile recipiente de sticlă conţinând lichidul iniţial personalizat doar de ADN-ul fiecărui participant) este supusă criteriului comparativ: se pune în evidenţă atât înrudirea (ca termen generic), cât şi diferenţierea de netăgăduit.

Paraschiv constată şi totodată propune ca temă de reflecţie faptul că nu suntem identici, nu putem fi egali „prin decret" (conform doctrinei comuniste), ci suntem diferiţi între noi, expresii clare ale unicităţii. Pe de altă parte, dialogul individualităţilor este necesar armoniei inter-umane, comunicarea este un fenomen fundamental al civilizaţiei, supravieţuirii şi progresului umanităţii.

** Expoziţia a făcut parte din proiectul multidisciplinar „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice", desfăşurat între 2009-2011 la UNAB – Universitatea Naţională de Arte Bucureşti.*

Secţiunea curatorilor tineri / Young Curators' Section

text de **LIVIANA DAN & ANCA MIHULEŢ**

În vremuri incerte din punct de vedere social şi economic, stabilitatea şi background-ul de istoria artei pe care îl oferă muzeul compun un cadru pentru curatorii tineri. Acest context inovativ şi intens îi învaţă funcţiile muzeului şi ale galeriei şi îi ajută să gândească diferit programele lor curatoriale. În egală măsură, este recunoscut că minţile tinere atrag audienţa tânără...
În anul 2007, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal a prezentat proiectul The Faceless Gaze *realizat de Alexandra Schantl (colaborare cu Kunstraum Noe, Viena) şi proiectul* Simple Living *realizat de Anetta Mona Chişa (colaborare cu Centrul Ceh, Bucureşti); în anul 2008, Raluca Nestor şi Cristiana Radu au fost curatorii arhivei române de fotografie,* RoArchive *(colaborare cu Universitatea Naţională de Arte, Bucureşti), iar în anul 2009, Eleonora Farina a propus* F.A.B.S. / Four italian Artists @ the National Brukenthal Museum in Sibiu *(colaborare cu Prometeogallery di Ida Pisani, Milano). În 2010, Raluca Voinea organiza la Sibiu expoziţia* As You Desire Me, *iar Andrei Crăciun vorbea despre* Distrugerea Armoniei Publice.
În această vară, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal a susţinut proiectele a trei curator tineri: Diana Marincu, Veda Popovici şi Cynthia Cannela.

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Standul Departamentului pentru Artă în Spaţiul Public, installation view/ Târgul Instituţiilor Spectrale, ediţia I, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu. Foto: Veda Popovici şi Arnold Schlachter, courtesy: artiştii şi galeria
2. Standul MAMA-Muzeul Artei Modeste de Apartament (Luiza Alecsandru), installation view/ Târgul Instituţiilor Spectrale, ediţia I, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu. Foto: Veda Popovici şi Arnold Schlachter, courtesy: artiştii şi galeria

dreapta:
Standul Candidatului la Preşedinţie, installation view/ Târgul Instituţiilor Spectrale, ediţia I, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu. Foto: Veda Popovici şi Arnold Schlachter, courtesy: artiştii şi galeria

Târgul Instituţiilor Spectrale. Ediţia I

Instituţii participante (reprezentanţi): Muzeul Orb (Veda Popovici), Kunsthalle Batiştei (Claudiu Cobilanschi), PARApoliţia (Arnold Schlachter), Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe şi Alina Popa), Departamentul pentru Artă în Spaţiul Public (Raluca Voinea), Candidatul la Preşedinţie, MAMA - Muzeul Artei Modeste de Apartament (Luiza Alecsandru), CAA-Arhiva de Artă Contemporană (Lia Perjovschi)
17 iunie - 1 iulie 2011

Prima ediţie a Târgului Instituţiilor Spectrale îşi propune să prezinte publicului instituţii de diverse spectralităţi. La iniţiativa Muzeului Orb, mai multe instituţii în curs de legitimare se vor reuni pentru prima oară pentru a-şi prezenta identitatea, activităţile şi istoria. Colaborarea acestor instituţii cunoaşte un precedent prin Congresul Instituţiilor Spectrale ce a avut loc la Bucureşti, la UNAgaleria pe 3-4 iunie 2011. Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal va găzdui standurile primului Târg al Instituţiilor spectrale şi o documentare a Congresului I.

Never as Tired as When I'm Waking Up

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu
Artişti: Bianca Băilă, von blaremberg, Răzvan Boar, Signe Chiper-Lillemark, Andreea Cicoş, Diana Vidraşcu, Lucian Popovici
Intervenţie: desenele copiilor despre vise
17 iunie - 1 iulie 2011
Curator: Diana Marincu

Never as Tired as When I'm Waking Up marchează o stare conflictuală generată de ciocnirea dintre iluzii şi realitate, dintre „orice e posibil" şi „nimic nu mai e posibil", dintre libertatea de a deveni oricine şi presiunea de a fi cineva. Te „trezeşti" obosit privindu-ţi retrospectiv visele, planurile, aşteptările şi proiecţiile. Este momentul 0 în care identitatea e o ficţiune, un

semnificant gol, o „urgență de a acționa". Alegi să te reinventezi. Te întorci la obiectele-talisman din trecut, la poeziile infantile și absurde, la cutia cu secrete, la eroii în care credeai. Și îți dai seama că, de fapt, nu ai uitat nimic niciodată.

Artiștii nu joacă rolul de creatori, iar obiectele nu sunt aici pentru a fi contemplate, ci pentru a le fi testate valențele magice. Fiecare lucrare problematizează momentul suspendat al amânării, al încremenirii dinaintea unei decizii.

Bianca Băilă inventează posibile vise ale „marilor artiști", dintr-o perspectivă psihanalitică, menită să fisureze miturile personale și „metanarațiunile" istoriei artei. Va prezenta aici instalația „Visul lui Pollock de pe vremea când mama sa înălbea batiste".

von blaremberg își apropriază fotografii și obiecte găsite pentru a le devia sensul spre o zonă a bizarului freudian, la limita între rațional și inconștient, în care trecutul personal își arată puterea aproape magică, hipnotică.

Răzvan Boar „astupă" trecutul cu o pernă, îl ascunde definitiv, într-o relație din ce în ce mai tensionată cu pictura și cu el însuși. E timpul reevaluărilor, al autocriticii și al invenției identității, mai degrabă decât al descoperirii.

Signe Chiper-Lillemark recită poezii folclorice, anonime, mărcile copilăriei rămase impregnate undeva în ființa ei. Interpretate acum, în video-ul „Being Danish", pot deveni niște incantații spectaculoase sau pur și simplu niște cuvinte inofensive.

Andreea Cicoș inventariază și arhivează dintotdeauna obiecte-talisman, transformate acum în „arme" de autoapărare sau indicii de citire a viitorului.

Diana Vidrașcu fotografiază personaje surprinse în timp ce se îndreaptă înspre o țintă invizibilă, în fața unor obstacole sau chiar înainte de a păși. Privite din spate, se pierd într-un spațiu anonim, străin, chiar oniric.

Lucian Popovici meditează asupra universului personal printr-un demers rațional, științific aproape, legat de excludere și acceptare, respingere și integrare. Granițele devin fluide și nimic nu mai este fixat definitiv. Nici măcar identitatea personală.

dreapta:
Imagine din expoziție. Foto: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Sibiu

dedesubt (de sus în jos):
1. Le Roi Merlin, 2010. Foto: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Sibiu
2. Minerul, 2010. Foto: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Sibiu

Mandy Kunze

The Golden Journey to Samarkand

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu
2-25 august 2011

text de **SOPHIE STOCK**

O cămașă albă este prinsă pe o sfoară în fața unei căsuțe cu acoperiș de tablă. O ușă se deschide, din exterior privirea este direcționată spre scena din interiorul casei: două personaje stau față în față la o masă, între ele un joc de șah tocmai început. Unul dintre ei își privește adversarul peste tabla de șah, o persoană stranie în veșmânt negru, cu gluga neagră trasă peste cap, fața distorsionată afișând o grimasă rânjindă. Prin deschizătura din spatele lor se vede un peisaj vast, plan. Cabluri electrice se pierd în zare. În final, privirea se oprește asupra numeroaselor detalii care dau curs la tot mai multe întrebări: greierele din prim-plan, un joc Darts deasupra capului bărbatului din partea stângă, inelele negre de fum emanate de personajul din partea dreaptă – un far care luminează abia vizibil la orizont și către care duce unul din cablurile electrice. *Minerul* (2010), piesa centrală a expoziției artistei germane Mandy Kunze în Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, arată în mod exemplar limbajul artistic folosit figurativ și totuși simbolic și subversiv.
Dialogul ambivalent între spații interioare și exterioare, între obiecte și subiecte, este o caracteristică a lui Mandy Kunze. În lucrările artistei născute în 1978 se confruntă fragmente, se creează lumi ce par să indice trecerea de la natura pură la spațiile modelate de om, se prezintă întâlniri ale oamenilor cu o natură amenințătoare, urmele lăsate de civilizație, dar și omul pierdut într-o lume pe care el însuși a creat-o.
Impresia structurării fragmentare, a spațiilor deschise, a poveștilor contradictorii se datorează modului de lucru specific artistei: în călătoriile ei are mereu pânze de format mic 10 x 10 centimetri, pe care schițează numeroasele impresii pe care le adună. Aceste instantanee prezintă în alb-negru și cu puține tușe de pensulă colorate, figuri individuale, fețe, un moment scurt al unei scene stradale, un fragment din amintirea artistei. Mai târziu, în atelierul ei din Leipzig, Kunze unește aceste fragmente, realizând picturile de format mare, combină piese individuale, care au luat ființă separat, în scenele care se deschid în tablourile ei. Modul ei de lucru poate fi urmărit și în expoziție, căci lângă picturile mari sunt expuse și micile „cahle", adică pânzele mici numite astfel de artistă, o parte din ele prinse, ca niște titluri, lângă picturi, o parte aranjate pe mese. Astfel, nu ne miră faptul că tablourile ei par cu atât mai enigmatice, cu cât sunt privite mai mult. Componentele unite între ele mai degrabă generează întrebări decât oferă explicații. Astfel, ea se bazează pe tradiția limbajului artistic al lui Neo Rauch, sub a cărui îndrumare a absolvit Facultatea de Grafică din Leipzig. Pictura reprezentantului de marcă al Școlii din Leipzig poartă și denumirea de realism mistic. Titlul expoziției de la Sibiu – „The Golden Journey to Samarkand" – este împrumutat de la

dedesubt (de sus în jos):
1. Camera din turn (Turmzimmer), 2011
2. Cahle (Kacheln) 10 x10 cm, 2008-2009

titlul unei poezii a autorului englez James E. Flecker și poate fi înțeles și ca metaforă a procesului de creație: este de asemenea un proces lung și intens, realizat în mod conștient și voluntar, care începe cu prelucrarea picturală a pânzei. La început nu se știe ce lumi picturale vor lua ființă în final. Artista apreciază lentoarea procesului de creație, caracteristică picturii, mai ales a celei în ulei, căci astfel ideile au timp să se dezvolte. Asemenea caravanei din poezia lui Flecker, care pornește la drum spre îndepărtatul Samarkand cu ideile și visele ei, ar trebui, spune Kunze, și privitorul picturilor să accepte semnificațiile neașteptate.
Dar și călătoria spre Transilvania este pentru artistă ca o „călătorie aurie spre Samarkand", spre un tărâm de vis, care a luat ființă mai ales în imaginația ei. Legătura ei cu România este una deosebită: deja din copilărie era atrasă de Transilvania, fiind fascinată de sonoritatea numelui. Începând cu anul 2008, ea vizitează țara în repetate rânduri, aici găsește forme care o inspiră și pe care le utilizează în lucrările sale. Astfel, stâlpii de curent, ale căror cabluri împânzesc scenele picturilor sale, constituie un element recurent, precum și tabla de pe acoperișurile colibelor sau formele semirotunde ale căpițelor de fân, caracteristice peisajului românesc. Și alte forme, clădiri, fețe sunt împrumutate din memoria ei. Componente individuale pot fi descoperite iar și iar în lucrări, poveștile lor continuă dincolo de limitele picturii, sunt aprofundate, iau mereu alte forme. Cei doi jucători de șah din *Minerul* (2010) sunt proiectați în *Le Roi Merlin* (2010) spre peretele umbros, în plan secund se mișcă în vânt cămașa albă care în Minerul era în prim-plan. În *Trecere* (2010) cablurile electrice duc spre un far ce dispare în ceață. El pare să fie singura clădire din zonă, singura justificare a existenței stâlpilor de curent. Același far apare în *Camera din turn* (2011), paznicul farului a adunat acolo idei, fulgere de gânduri, materialul iluminator al farului său.
Curatorul Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Liviana Dan, și-a dorit cu această expoziție să prezinte o pictură mai puțin folosită în arta românească. Pictura în stilul tânărului Gerhard Richter sau al lui Luc Tuymans fiind deja limbaj artistic stabilit pentru cursurile de măiestrie ale facultăților de artă din România, Livianei Dan îi lipsește o pictură mai degrabă conceptuală, care lasă mult spațiu in imaginația privitorului. Prin lucrările artistei Mandy Kunze se reușește tocmai această abordare, în operă acordându-se prioritate puterii vizualului din forme și structuri, față de realitatea directă.

Traducere de **JUTTA MARTINI**

Dreamcatcher

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal
Un proiect de colaborare între Cynthia Canela, Alma Cazacu şi Sebastian Moldovan
5 - 25 august 2011

text de **LIVIANA DAN & ANCA MIHULEŢ**

Odată cu diminuarea rolului mitului în cotidian şi extinderea viziunii antropocentrice despre om ca suveran cu drepturi absolute asupra lumii materiale, percepţia integrării sale într-o dimensiune mai amplă şi-a pierdut din consistenţă. Contactul cu natura, din raport armonios, a căpătat formă de conflict, prin încercarea omului de a o supune intereselor sale şi din teama faţă de atributele ei potrivnice.

alăturat:
Imaginile provin din expoziţia „Dreamcatcher", Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu.
Foto: Sebastian Moldovan, courtesy: artistul şi galeria

Proiectul *Dreamcatcher* pune în discuţie această relaţie şi propune reinvestirea mitului prin contactul nemijlocit cu aspecte familiare ale naturii. Manifestări ale lumii naturale sunt extrase din context şi aşezate ca obiecte ale meditaţiei, oferind spre asimilare un cumul de informaţii. De la sămânţă la plantă, de la cele mai elementare la cele mai complexe forme, viaţa vegetală este pătrunsă de conştiinţă, caracteristică inerentă universului natural, nu doar un privilegiu al speciei umane. Mintea fără graniţe a omului poate accesa aceste niveluri de cunoaştere, fiecare dintre noi fiind expresia întregii existenţe.
Sămânţa, punctul unic în care se concentrează procesul de examinare, pură potenţialitate şi loc al începutului, încredinţează că transformarea, creşterea şi ascensiunea sunt inevitabile. Surprinsă în momentul întoarcerii în viaţă, sămânţa vorbeşte despre o generaţie nouă, despre ciclicitate şi distanţă în timp şi spaţiu, între ce a fost înainte şi ce urmează.
Plantele deschid noi posibilităţi de înţelegere a lumii exterioare. S-a dovedit că ele comunică cu mediul, că observă constant şi înregistrează evenimente şi fenomene, fiind capabile să perceapă şi să reacţioneze la stimuli, în moduri avansate. Toată lumea vegetală trăieşte sensibilă la mişcările Pământului, ale Lunii şi ale altor planete ale sistemului nostru solar, posedând toate atributele regnurilor considerate superioare.
În spaţiul galeriei se încearcă redarea modelului simbiozei. Instalaţiile cu plante expiră oxigen şi se hrănesc cu dioxidul de carbon expirat de public.
Mai departe, curcubeul captiv în spaţiu, imagine violentă şi tristă, este modelul relaţiei moderne a omului cu natura. Curcubeul, ipostază magnifică a luminii, ar putea aminti vastitatea de înţelesuri conferite de mitologiile tuturor popoarelor de-a lungul istoriei; dincolo de ele, stârnind întotdeauna încântare şi bucurie, experienţa observării lui este una pe care o împărtăşim cu toţii. Prezenţa sa controlată impune însă o raportare specifică la fenomen, care devine model pentru relaţia modernă a omului cu natura.
Având o dimensiune imaterială, obiectele din expoziţie acţionează direct pe plan conceptual şi urmăresc să reactiveze un tip de trăire şi simţire a unităţii, conţinut în substraturile conştiinţei noastre.
Experienţa transcede timpul, explorarea interioară pe care o propune petrecându-se mereu în prezentul infinit.

"Desire is WAR"

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal
Artiști: Apparatus 22 (RO), Muhammad Ali (PK), Ștefan Botez (RO/CH), Katja-Lee Eliad (RO/IL), Farid Fairuz (LB/RO), Mikhail Karikis (GR/UK), Matts Leiderstram (SE), Matmos (US), MEN (US), Ioana Nemeș (RO), Gyarfas Olah (RO), Karol Radziszewski (PL), Emily Roydson (SE/US), Ryan Trecartin (US)
7 - 31 iulie 2011
Curatori: Anca Mihuleț și Dragoș Olea (RO)

text de **LIVIANA DAN & ANCA MIHULEȚ**

În ciuda progresului evident înregistrat în procesul de secularizare și negociere a identității din societatea românească, moralitatea sexuală rămâne sub dominația religiei, a discursului exagerat și a mitologiilor facile. Chiar dacă gradul de toleranță față de minoritățile sexuale a crescut în ultimii ani, înțelegerea, respectul și reala acceptare politică a acestor comunități sunt departe de a fi puse în practică. Într-un context mai degraba ostil, *Desire is WAR* este o expoziție-statement și o formă de activism cultural care își propune să provoace o dezbatere în jurul unui anumit tip de dorință care aprinde adesea conflicte intense, chiar „războaie" în familii, grupuri de prieteni, vecini, școli, la locul de muncă sau acasă: dorința pentru persoane de același sex. Prin prezentarea unei selecții de lucrări recente realizate în diverse medii – video, desen, text, sound – ale următorilor artiști și muzicieni: Apparatus 22, Muhammad Ali, Stefan Botez, Katja Eliad, Farid Fairuz, Mikhail Karikis, Matts Leiderstram, Matmos, MEN, Ioana Nemeș, Gyarfas Olah, Karol Radziszewski, Emily Roydson, Ryan Trecartin, care printre altele au abordat consistent și au examinat topica queer, *Desire is WAR* deschide un spațiu pentru dezbatere, descoperire și dialog care este mai mult decât necesar în România, și nu numai. Expoziția în sine dorește îndepărtarea de la perceperea culturii queer drept liberalizarea emoțiilor sau amenințarea establishment-ului social și politic. Discursul expozițional surprinde o problematică largă care gravitează în jurul dorinței pentru persoane de același sex: dorința ca sursă de inspirație, lupta pentru dreptul la reprezentare publică și expresie a comunității LGBT, alături de analiza retoricii publice din jurul drepturilor civile, recontextualizarea icoanelor stereotipe heterosexuale din perspectiva queer, aura „teatrală" a imaginarului queer și mitologiile asociate, dilemele și confuzia cauzate de auto-acceptarea orientărilor asexuale, care sunt atât de des condamnate social, nostalgia, posibilitățile narative care reies din suprapunerea așa-numitei vieți „normale" cu existența „celuilalt", asocierile dintre virtute și păcat, compromis și vină, puterea seducției, homosexualitatea ca mijloc de expresie estetică etc. Muzica ocupă un loc distinct în prezentare, având în vedere interesul nostru în potențialul său de a acționa ca un instrument de comunicare în masă al ideilor radicale, dar în același timp și al celor mai veritabile emoții și dorințe queer. Am pornit în acest demers de la conexiunea istorică dintre comunitatea queer, artele vizuale și muzică. Numeroși muzicieni au folosit muzica pop, dance sau rock împreună cu referințe culturale și istorice pentru a accelera recursul la critica politică; în alt spectru, povești personale reale inspirate de dorința pentru persoane de același sex au fost inserate într-un mediu rezistent la ele, reușind să susțină un mesaj care altfel ar fi avut un impact mai puțin resimțit. Display-ul expozițional, realizat în colaborare cu arhitecta Laura Paraschiv, deconstruiește un clișeu conform căruia cultura urbană a comunității queer se rezumă la petreceri, promiscuitate și un lifestyle glamuros. Lucrările vor fi integrate într-un set post-party, haotic, care descompune suprafața strălucitoare și face loc problemelor reale ale comunității queer, dilemelor și posibilelor soluții de transformare a lipsurilor dintre normele heterosexuale și queer în forme de expresie și metode de înțelegere a diferențelor culturale și sexuale. În spațiul de expunere pot fi consultate diverse materiale despre subiecte queer: reviste, publicații, selecții de muzică etc.

deasupra:
Imagini din expoziția „Desire is WAR", Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu. Foto: Sebastian Moldovan, courtesy: artiștii și galeria

Vlad Nancă

Drumul

dreapta, sus:
Vlad Nancă, Drumul, installation view, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu. Foto: Alexandru Olănescu, courtesy: artistul și galeria

dreapta, jos:
Vlad Nancă, Alb, installation view, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu. Foto: Alexandru Olănescu, courtesy: artistul și galeria

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu
30 august - 25 septembrie 2011

text de **LIVIANA DAN & ANCA MIHULEŢ**

În arta sa, Vlad Nancă rejectează în mod fundamental status quo-*ul şi o parte dintre normele sociale confortabile. Mulţi ar putea cataloga strategiile artistice ale lui Vlad Nancă drept abilitate sau cinism. Însă Vlad Nancă nu face decât să utilizeze contextul timpului în care trăieşte şi să-l critice aşa cum abordează o masă sculpturală - plecând de la empatie, posibilitate şi volum. Este interesant modul în care preia imagini referenţiale din istoria artei, eliminând interpretarea tautologică şi lăsând doar forma pură, elegantă; iar înspre această formă se îndreaptă de fapt toate aşteptările şi speranţele privitorului.*

La nivel personal, Vlad Nancă ar putea părea sedus de mondenitate; talentul, muzicalitatea esteticii şi adrenalina materialităţii îl plasează într-un post-shooting treatment, o stare de incertitudine în care artistul vede lumea aşa cum consideră el că ar trebui să fie. Vlad Nancă urmăreşte două posibilităţi majore ale lucrării de artă: explorarea corpului uman în transformarea obiectelor prin interconectarea topicii corp – lemn – design şi autentificarea arhitecturii prin jocul cu spaţiul – absenţa – memoria.
Tentaţia pentru materiale folosite mai mult în pregătirea şi studiul unor viitoare lucrări decât pentru producerea obiectelor finite contribuie la conturarea unei viziuni anarhico-poetice asupra unei vieţi care poate să fie trăită. În esenţă, o elaborată încercare de fineţe captează spaţiile nefamiliare, publice şi le aduce în intimitatea spaţiului domestic. Obiectele cotidiene fosilizate punctează momente importante din biografia artistului şi te lasă să afirmi, ca cititor al imaginii, că Vlad Nancă a fost aici. Iar această afirmaţie reprezintă certificatul de autenticitate al poeticului. O sensibilitate minimalistă şi o acută modernitate îi certifică lui Vlad Nancă poziţia în arta contemporană românească.
Expoziţia *Drumul* face parte din seria de proiecte dedicate sculpturii performative, una dintre direcţiile de lucru urmărite de Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal în acest an. Vlad Nancă va prezenta o selecţie de lucrări noi din care amintim *Scaun din joc de table*, *Prelată moto în spiritul lui Christo* sau *Alb*, o lucrare inspirată de Instalaţia umedă a Anei Lupaş.

Vlad Nancă (n. 1979, Bucureşti). Dintre ultimele sale proiecte personale, specificăm Works, *prezentat la Galeria Sabot (Cluj) în 2010 sau* Commemora, *o instalaţie prezentată la Galerie ArtPoint, Kultur Kontakt, Viena (AU) în 2009. În acest an, lucrările lui Vlad Nancă au fost selectate în patru expoziţii internaţionale:* Bombastic Fantastic Plain Vanilla, *curator Musique et Mise en Scéne, amt_project, Bratislava (SK);* Bucharest. A paradoxical city *(în cadrul XIV International Festival of Photography and Visual Arts – PHOTOESPAÑA 2011), curator Oana Tănase, Museo de la Ciudad, Madrid (ES);* Image to be projected until it vanishes, *curator Mihnea Mircan, Museion, Bolzano (IT) şi* DEMOC(K)RACY 1, *curator Istvan Szakats,* La Criée – Centre d'Art Contemporain, *Rennes (FR).*

Ioan Augustin Pop

Arheologii industriale

Galeria Jecza, Timişoara
www.jeczagallery.com
23 iulie – 19 septembrie 2011

Considerând pictura un manifest, un medium în mod exemplar apt să propună reflexiei temele presante ale contextelor culturale şi de civilizaţie, prin adaptări de limbaj şi narativizări ale celor mai abstracte dimensiuni ale concretului, Ioan Augustin Pop i-a explorat mereu posibilităţile, tatonându-i limitele şi revenind la datele ei esenţiale. Anii '90 au fost dedicaţi exerciţiilor de extindere simultană - şi interdependentă - dintre materie şi spaţiu.

deasupra:
Ioan Augustin Pop, Arheologii Industriale,
Foto: Cătălin Beloescu. Courtesy: Jecza Gallery, Timişoara

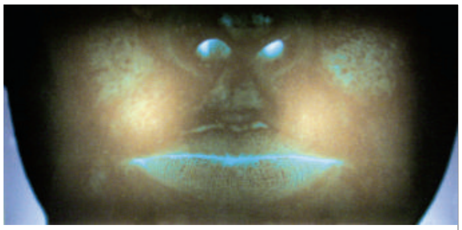
text de **ALEXANDRA TITU**

Este etapa exploatării materialelor plastice şi a efectelor contrastelor dintre artificial/industrial şi natural, dintre efectele spaţiale ale suprapunerilor de opacităţi şi transparenţe. Atingea, în acest mod, prezentul civilizaţiei industriale/postindustriale, apelând simultan la imaginea electronică, analogică şi digitală. Timpul a fost mereu o temă implicită, ca instanţă a contextului şi ca instanţă subiectivă, propria participare fiind în centrul discursului său interogativ şi critic. Comentariul său ironic, de un retorism tăios, a atins politicile culturale autohtone (ciclul „Roz pompiriu" sau „Solar").

Seria de „Arheologii industriale" prezentată în iulie-august la Galeria Jecza din Timişoara aprofundează această abordare critică dincolo de jocul ironiei şi pamfletului, descoperind, dincolo de enunţ, de expozeu, dimensiunea presantă, metafizică a absenţei, a deşertului motivaţional, afectiv, participativ, funcţional. Coji ale unui uman ce s-a retras după agresiuni spaţiale asupra mediului şi modului de existenţă tradiţional, arhitecturile industriale părăsite, părăginite, invocă eşecul politic, inconsistenţa utopiei, efemerul social, „triumful morţii", pentru a revendica o referinţă europeană specifică. Monumentalitatea bazată pe efecte scenografice de tridimensional şi bidimensional manevrate abil, volumele imperative în decrepitudinea lor şi efectele cromatice bazate pe contraste semantice la fel ca şi pe cele senzual apocaliptice conferă acestor lucrări de mari dimensiuni o prestanţă concluzivă, o dimensiune afectivă de reqviem.

La limita corpului

Trans-realities. Corp - artă - societate
Expoziţie colectivă româno-franceză
Galerie Oudin, Paris, iunie-iulie 2011
Curator: Petru Lucaci



text de **MAGDA CÂRNECI**

Corpul, corpul nostru, corpul strict uman, pare să fie obsesia generală a sensibilităţii actuale, fie ea a artiştilor, a gânditorilor, a comercianţilor sau a oamenilor de pe stradă. Ne mişcăm, acţionăm, evoluăm într-o societate preocupată hipnotic de aparenţele şi materialităţile diverse ale corporalului, ale condiţiei noastre întrupate.
O veritabilă inflaţie a discursului despre corp ne întâmpină în numeroase discipline teoretice, dar şi o exaltare a corporalităţii în diferitele practici sociale. În era tehnicităţii dezlănţuite, corpul e un experiment şi o investiţie, e un capital social şi un domeniu de exploatare comercială ca oricare altul.
În epoca individualismului suveran, corpul propriu este un proiect personal şi cultural aflat în permanentă provocare şi în tensionată metamorfoză.

pagina alăturată:
Abandonarea pielii / Abandon de la peau / The abandonment of skin performance, 1996
dreapta, sus:
Romana Mateiaş, Identitate dinamică / Identité dynamique / Dynamic identity instalaţie / installation / installation, 2011

Şi totuşi, paradoxal, în această societate pragmatică şi somatică în care trăim, corpul uman este deopotrivă adulat, exaltat, fantasmat, dar şi atacat, distrus, dezagregat. Obiectivat şi reificat, modificat prin diferite manipulări ştiinţifice şi externalizat prin diferite prelungiri tehnologice, corpul este deopotrivă fetişizat şi instrumentalizat. O nouă ontologie a corpului ca determinaţie esenţială şi suficientă a fiinţei umane se dezvoltă aparent irepresibil. Trăim într-o lume în care anxietăţile personale, dar şi tensiunile sociale sau problemele politice sunt transferate din ce în ce mai mult asupra laturii somatice a făpturii umane. Ne identificăm şi ne reducem din ce în ce mai mult doar la corp, la trupesc. Discursuri tot mai sofisticate şi în acelaşi timp mai brutale despre aspiraţiile şi proiecţiile corporale ale omului contemporan se înmulţesc şi în diferitele practici artistice, la intersecţia problematică dintre auto-promovare şi autodistrugere.

Expoziţia „Trans-realities. Corp - artă - societate" este o radiografie concentrată a acestei stări de spirit actuale. De partea română, ea reprezintă o selecţie dintr-un proiect de cercetare mai amplu, intitulat „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice"[1], care a adus împreună artişti vizuali, sociologi, coregrafi, antropologi, psihologi, literaţi, muzicieni, biologi etc. în cadrul unui dialog multi şi trans-disciplinar despre corporalitatea individului şi a societăţii. Fotografie, video, sculptură-obiect sunt genurile principale în care se ilustrează artiştii prezenţi în această expoziţie – Alexandru Antik, Romana Cucu Mateiaş, Carmen Dobre, Ion Grigorescu, Iosif Kiraly, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaş, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Marilena Preda-Sânc, Bogdan Raţă – mulţi dintre ei nume sonore ale artelor vizuale contemporane din România.

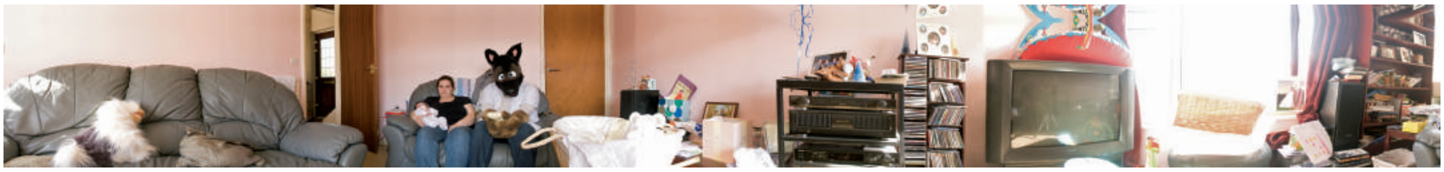
De la experiment fotografic cu propriul nud la manipulări în Photoshop ale corporalităţii altora, de la bio-performance cu propriul corp la modelări (prin combinaţii de membre) ale unei corporalităţi umane paradoxale şi post-umane, de la radiografieri şi scanări ale carcasei umane la transformarea estetică a unor culturi de piele umană in vitro etc. iată tot atâtea modalităţi surprinzătoare de a ataca şi provoca viziunea comună despre condiţia noastră întrupată, transgresabilă şi totuşi ireductibilă.

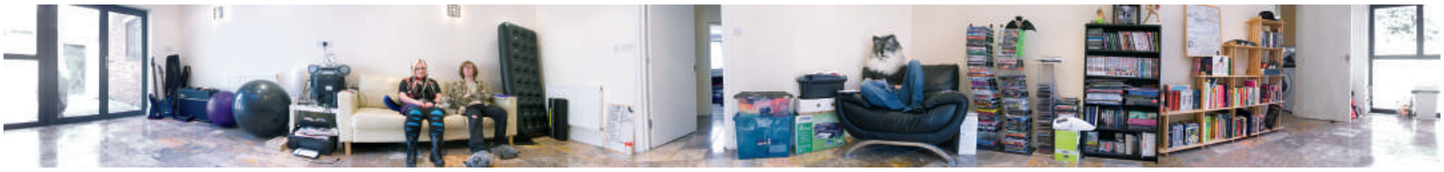
Artiştii îşi iau corpul în serios, un serios adeseori tragic, uneori derizoriu, îl folosesc ca materie primă şi ca instrument provocator de cunoaştere, dar şi de depăşire a unor blocaje şi limite senzoriale, emoţionale sau cognitive, fie ele personale sau colective. Când atâtea mitologii, ierarhii, valori şi criterii ale înţelegerii lumii par să fie amestecate confuz sau căzute în desuetudine, corpul, corpul nostru suferitor şi iremediabil prezent, constrângere absolută şi insuportabilă a existenţei noastre terestre, rămâne o unealtă incontumabilă pentru a (se) cunoaşte şi a poseda lumea. Corpul este limita absolută în raport cu care se joacă în eternitate libertatea şi evoluţia noastră ca indivizi şi ca specie.

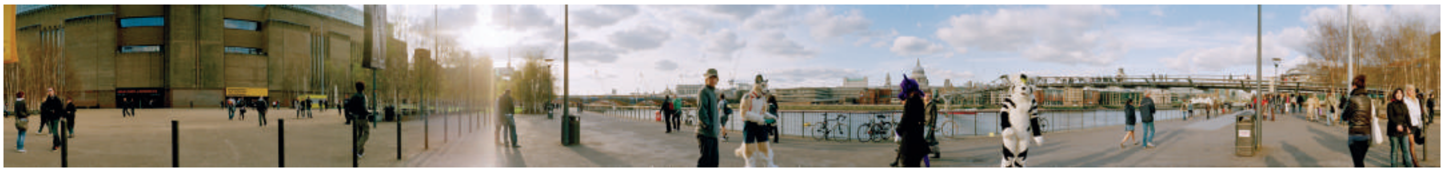
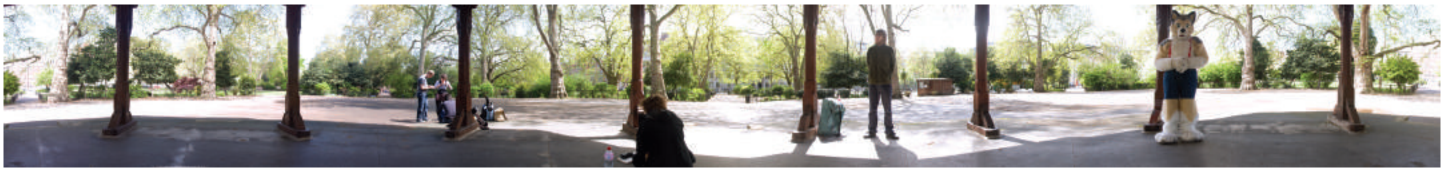
Şi totuşi, artiştii români nu depăşesc o limită vizuală şi mentală, pe care artiştii francezi au încălcat-o demult, asemenea altor confraţi occidentali încă şi mai virulenţi. Într-o carte recentă, *De immundo* (Paris, Galilee, 2004), istoricul de artă francez Jean Clair scria, în legătură cu corpul în arta contemporană, despre „estetica stercorarului", a atracţiei morbide spre materiile infecte, spre scatofilie: exhibare a corpului înjosit şi redus la funcţiile sale excretoare, morphing şi deformări, autoschingiuiri şi automutilări, fascinaţie pentru sânge şi umorile corporale cele mai imunde, până la coprofilie şi coprofagie, de la Lucio Fontana la Louise Bourgeois, de la Orlan la Serrano, de la Otto Muehl la David Nebreda, o întreagă ramură a artei occidentale e angajată într-un experiment straniu şi sordid, la limita ininteligibilului.

În acest timp al domniei cantităţii şi materialităţii invadatoare şi despiritualizante, de care vorbea filosoful francez René Guénon, nu individul, nu persoana umană şi spiritul său însetat de înălţare şi evoluţie, ci corpul său pare să fie azi în prim-plan şi să absoarbă toată atenţia. Dicotomia suflet-corp pare că s-a rezolvat prin absorbţia fără rest a fantasmei spirituale în pură materialitate. Dar dacă sacrul a fost transferat de la divin la corporalitate, dacă el nu mai înseamnă vibraţie în faţa misterului integrator al lumii, ci doar ţipăt la oroarea încarnării şi mortalităţii, atunci tocmai de la corp vor trebui artiştii să pornească din nou şi din nou, ca să redescopere o cale inedită a împlinirii de sine şi a depăşirii de sine, în condiţiile noastre terestre şi în curând post-terestre.

[1] *Proiect condus de pictorul Petru Lucaci şi derulat la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti între 2009 şi 2011.*





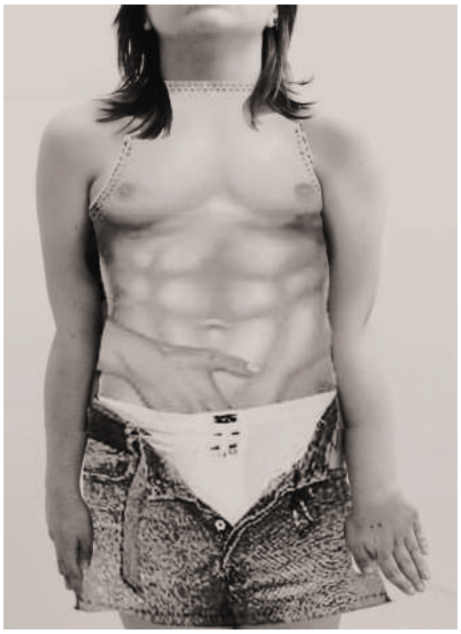



pagina alăturată:
Carmen Dobre, Fur
fotografie digitală / photographie numérique / digital photography, 2010-2011

stânga, jos:
Bogdan Mateiaș, Amintirile noastre-Spațiul nostru / Nos souvenirs-Notre espace / Our Memories- Our Space
media environment, 2008

mijloc, sus:
Valeriu Mladin, Fețe / Visages / Faces
fotografie / photographie / photography, 2010
video, 2010

dreapta, jos:
Cătălin Bădărău, Denunțul / Dénonciation / Denunciation
rășină / résine / resin, 2008

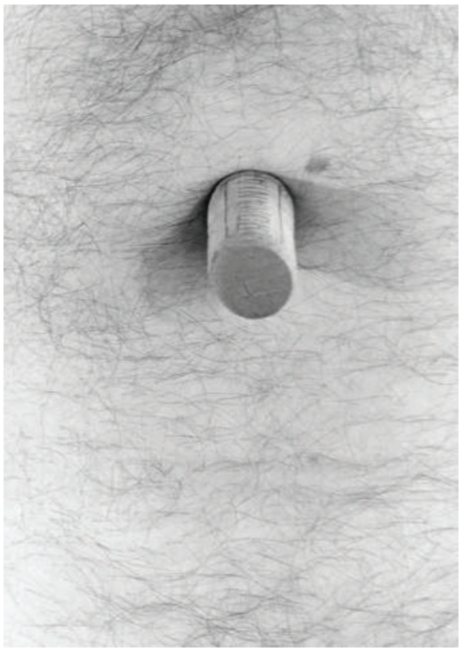


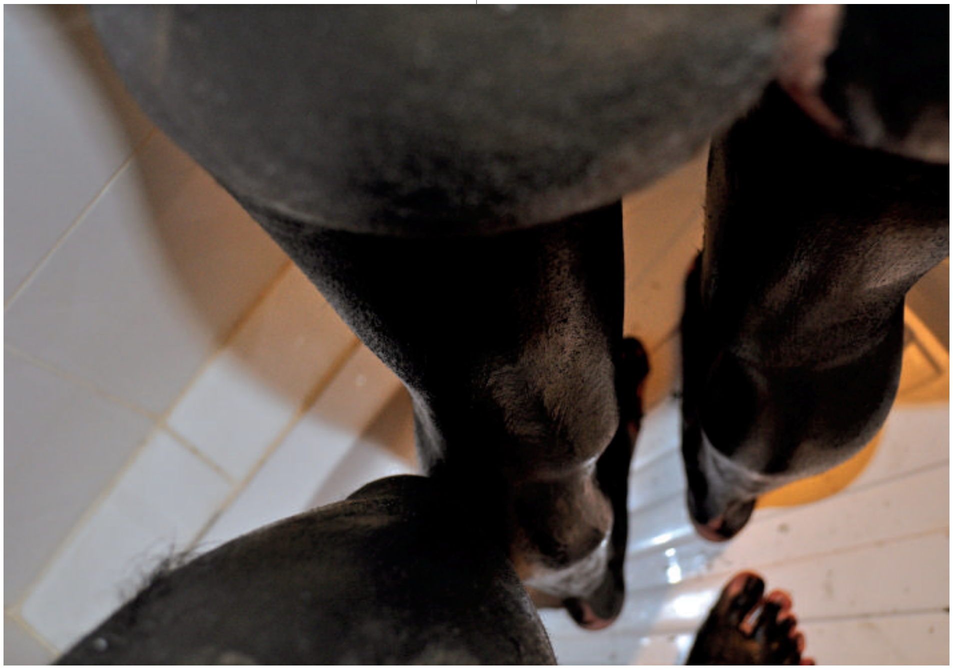
sus:
Irina Broboană, Invidia / Envie / Envy
fotografie / photographie / photography, 2010

mijloc:
Iosif Király, Jocuri erotice IV / Joeux érotiques IV / Erotic Games IV
fotografie / photographie / photography, 1992

jos:
Petru Lucaci, Negrul terapeutic / Noir therapeutic / Black therapy
fotografie digitală / photographie numérique / digital photography, 2009-2011

pagina alăturată:
Marilena Preda Sânc





At the limit of the body

text by **MAGDA CARNECI**

The body, our body, the human body, appears to be a general obsession of our current sensitiveness, may this belong to artists, thinkers, merchants or simply to people on the street. We move, act, and evolve in a society hypnotically concerned with the appearances and the various material guises of the body. A genuine outpour of discourses centered on the corporeal and the body spring from numerous theoretical fields. Conversely, we are faced with an exaltation of strict corporeality in various social practices. In the age of rampant technological progress, the body turns into an experiment, an investment, an asset for generating social capital and a locus of exploitation, like any other commodity. In the age of overwhelming individualism, the body is a personal and cultural project undergoing a continuous and problematic metamorphosis.

However, in our pragmatic and somatic society the body is paradoxically venerated, glorified, fantasized upon but also attacked, destroyed, dismantled, objectified and reified, altered by means of various scientific manipulations and externalized through technological extensions. The body is simultaneously fetishized and instrumentalized. A new ontology of the body as an essential and sufficient determination of the human being is under continuous development. We live in a world in which personal anxieties and social tensions or political turmoil are progressively transferred to the somatic side of our humanity. We increasingly identify with our bodies and reduce ourselves to them only. Increasingly sophisticated and at the same time brutal discourses on man's bodily yearnings and projections multiply frenetically in the field of the various artistic practices.

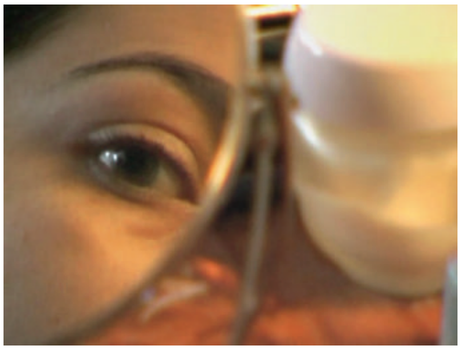
The exhibition "Trans-realities. Body - Art - Society" is a concentrated cross-section of this current state of mind. Concerning the Romanian half, it represents a selection drawn from a wider research project entitled "The Body as a Contemporary Cultural Project. Theoretical Challenges, Artists' Reactions" which engaged visual artists, sociologists, choreographers, anthropologists, psychologists, literary experts, musicians, biologists etc. in a multi- and trans-disciplinary dialogue on the corporeality of individuals and society. Photography, video, sculpture-object are the main media used by the artists featured in this exhibition – Alexandru Antik, Romana Cucu Mateiaș, Carmen Dobre, Ion Grigorescu, Iosif Kiraly, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaș, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Marilena Preda-Sânc, Bogdan Rață – many of them being well-known practitioners of contemporary visual arts in Romania.

From photographic experiments featuring one's own naked body to digital manipulation of the corporeality of others, from bio-performance revolving around one's body to constructions (through combinations of members) of paradoxical and post-human bodily representations, from x-rays and scans of the body to the aesthetic transformation of human skin cultures in vitro etc., these are some of the various approaches to attacking and challenging the commonplace views on our embodied condition which we can infringe upon but never overcome.

These artists take the body seriously, often employing a tragic tone and occasionally slipping into irony. They use the body as raw matter and as instrument for the acquisition of knowledge but also for overcoming the sensory, emotional or cognitive blockages and limits of the individual or collective subject. In an age in which so many mythologies, hierarchies, values and criteria for understanding the world seem to have become obsolete for good, the body, our suffering and irremediably present body, as absolute law of our earthly existence, remains an unsurpassed tool for understanding and possessing the world. It is the absolute limit in relation to which we have always measured our freedom and evolution as individuals and as a species.

Nevertheless, Romanian artists do not surpass a certain visual and mental limit, which their French colleagues seem to have infringed since long, similarly to other, even more virulent, Western artists. In a recent book, De immundo *(Paris, Galilee, 2004), the French art historian Jean Clair whole, in relation to the body in contemporary art, about the „aesthetics of stercorary", of the morbid attraction for inferior, dirty matters and for scatophilia: exibition of one's body reduced to its excretory functions, morphing and deformations, self-punishments and self-mutilations, fascination for blood and the most filthy bodily secretions, coprophilia and coprophagy. From Lucio Fontana to Louise Bourgeois, from Orlan to Serrano, from Otto Muehl to David Nebreda, a whole branch of Western art is engaged in a strange and sordid experiment, facing the unintelligible.*

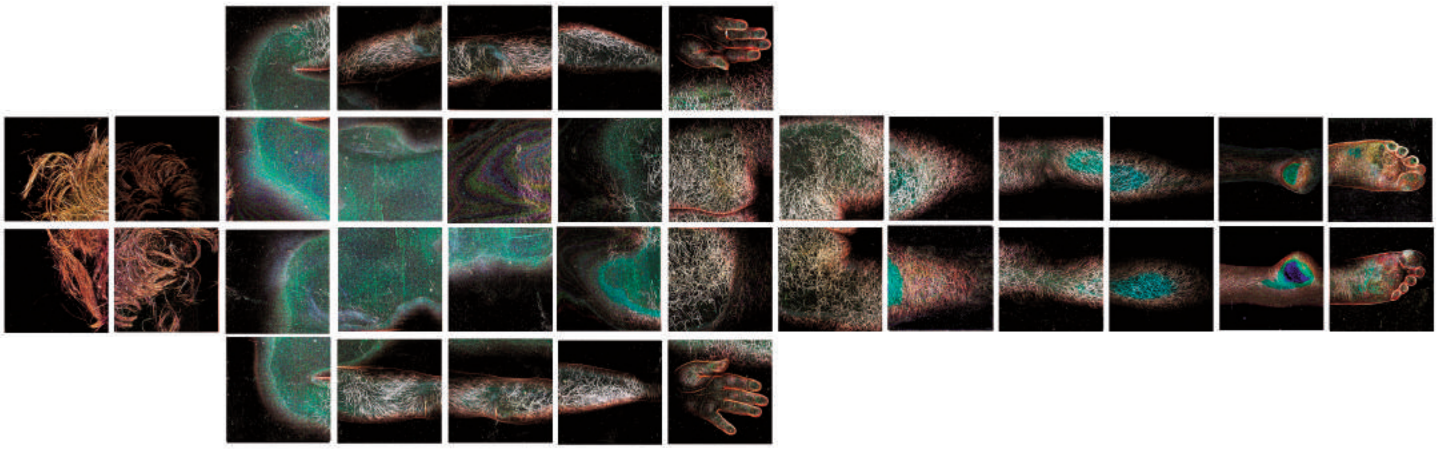
In a time when quantitativeness and invasive and profane materiality reign, according to the French philosopher René Guénon, it is not the individual, the human person and his/her aspiration to elevation and evolution, but the body that is in the center stage position and attention. The soul-body dichotomy seems to have been "solved" through the full absorption of the spiritual phantasm by pure matter. But if the feeling of the sacred was transferred from the divine dimension of our mind to the body, if it does not mean anymore vibration in front of the integrating mystery of the world, but only cry and howl before the horror of our mortal incarnation, then it is from this ill-treated body that artists need to begin again and again their work in order to discover a new way to accomplish themselves and to transcend themselves, in our terrestrial and maybe post-terrestrial conditions..



Gustul unei culturi mai aparte

Expoziție ICR Londra
Artiști: Darie Dup, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Petru Lucaci, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Mircea Roman, Marilena Preda Sânc, Aurel Vlad
septembrie - octombrie 2011, Londra
Curator: Petru Lucaci

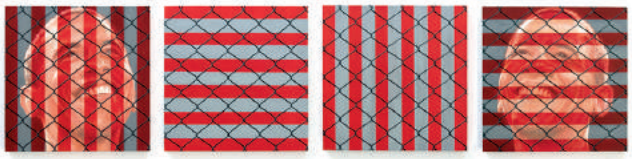
text de **MAGDA CARNECI**



Artiștii pe care-i puteți vedea în această expoziție aparțin (cu două excepții) unei singure generații, unei generații celebre în România. Numită „optzecistă" pentru că a debutat la începutul ultimului deceniu (și cel mai întunecat) al regimului Ceaușescu, ea a adus un suflu nou, radical, pe scena culturală locală. În locul modernismului îmblânzit, estetizat, academizat de dinainte, tinerii artiști de atunci au preferat un nou „pact cu realul", în care adevărul banal al vieții de zi cu zi, propria biografie, impactul civilizației urbane și al mass-media asupra imaginarului individual au constituit subiectele principale. Fie că au ales figurativul frust și agresiv al neo-expresionismului (în pictură și sculptură), fie că s-au orientat către noile medii și tehnici vizuale (fotografia, instalația, performance, filmul de artist) în cadrul unui experimentalism numit inter-media, artiștii optzeciști au produs o imagine neașteptată și puternică despre realitatea din ce în ce mai dificilă, mai constrîngătoare din jur.
Ei au fost și prima generație masiv anglofonă din cultura română, o cultură orientată în mod tradițional către spațiul francez. Grație opțiunii anglofone și influenței indirecte a culturii americane, generația optzecistă a asumat și promovat teoriile postmodernismului, ca o formă de ideologie culturală proprie. Chiar dacă limitat ca acțiune datorită unei situații sociopolitice cenzurate și implozive, postmodernismul teoretic susținut de optzecismul cultural românesc a însemnat o reproblematizare a modernității și o deschidere către pluralitate, relativism și multiculturalism, ceea a contribuit, pe canale culturale specifice, la momentul de ruptură reprezentat de Revoluția anticomunistă din decembrie 1989.
Deveniți nume de marcă ale mediului vizual românesc, artiștii prezenți în această expoziție au avut cariere spectaculoare, distincte și personale, care au ilustrat în meandrele lor evoluția complexă și contradictorie a spațiului cultural de origine. Unii au ales să trăiască în străinătate, alții au rămas în țară, unii și-au continuat formula vizuală personală de dinainte de 1989, alții au explorat noi tehnici și modalități de interogare vizuală a lumii. Între polul cosmopolit și cel tradițional, între integrarea europeană și prezervarea unei specificități locale ireductibile, între asumarea unei poziții critice și angajate în socialul imediat, pe de o parte, și reiterarea unui estetism absolut al operei de artă, pe de altă parte, se întinde o plajă bogată și interesantă de opțiuni artistice. Cultura contemporană românească rămâne o cultură stratificată, în care nivelele modern și postmodern contemporane sunt acompaniate de un nivel premodern și de unul arhaic, care îmbogățesc și nuanțează aspectele primelor. Despre aceste nivele și direcții contradictorii și totuși complementare, care dau scenei vizuale românești un dinamism neașteptat, vorbește această expoziție. Ea vrea să transmită ritmul contrapunctic, culoarea vie și gustul aparte ale unei culturi europene străvechi și foarte moderne, care merită cunoscută mai îndeaproape.

pagina alăturată de sus în jos:
1. Christian Paraschiv
2. Teodor Graur

de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Valeriu Mladin
2. Mircea Roman
2. Wanda Mihuleac



a n o n y m e X X I

stânga, sus:
Marilena Preda Sânc

dreapta, jos:
Aurel Vlad

stânga, mijloc:
Petru Lucaci

dreapta, jos:
Darie Dup

The artists you can see in this exhibition belong (with only two exceptions) to a single generation, a generation which is famous in Romania. Named "eighty-ist" since it made its debut at the beginning of the last and darkest decade of the Ceausescu regime, it brought a new and radical feel to the local cultural scene. Instead of the tamed, aestheticized and academic modernism from before, those young artists preferred a new "pact with the real" in which the banal truth of mundane life, one's own biography, the impact of urban civilization and of mass-media on individual imagination were main topics. Ranging between the raw and aggressive figurative of neo-expressionism (in painting and sculpture) and new media and visual techniques (photography, installation, performance, artist film) experimentally engaged in inter-media strategies, the eighty-ist artists produced an unexpected and powerful image of the increasingly difficult and coercive reality in which they lived.

They have also been the first anglophone generation considering that Romanian culture had traditionally been influenced by the French cultural sphere. Due to the anglophone option and the indirect influence of American culture, the eighty-ist generation undertook and promoted postmodern theories as its own cultural ideology. Even if its scope of action was limited by censored and implosive socio-political circumstances, postmodern theory was supported by the Romanian cultural eighty-ism and meant a re-questioning of modernity and an openness to plurality, relativism, and multiculturalism. These contributed, through specific cultural channels, to the breakdown which made possible the anti-communist Revolution of December 1989.

Having become landmarks of the Romanian visual milieu, the artists presented in this show experienced spectacular, distinct and personal careers, the twists and turns of which mirrored the complex and contradictory evolution of their cultural space of origin. Some of these individuals chose to live abroad, others remained in the country, some continued with their personal visual strategies from before 1989, others have explored new techniques and methods for visually inquiring on reality. An interesting and varied range of artistic choices stretches between cosmopolitanism and tradition, between European integration and the preservation of an irreducible local specificity, between undertaking a critical and socially engaged position and reinforcing the absolute aestheticism of the work of art. Contemporary Romanian culture remains a layered one in which the contemporary modern and postmodern levels are still accompanied by a pre-modern and an archaic one that enrich and bring nuance to the formers' features. This exhibition speaks of these contradictory but still complementing levels and directions which imprint the Romanian visual scene with a specific dynamics. It wants to communicate the counterpoint rhythm, the lively color and the singular flavor of an ancient and very modern European culture which deserves to be better known.

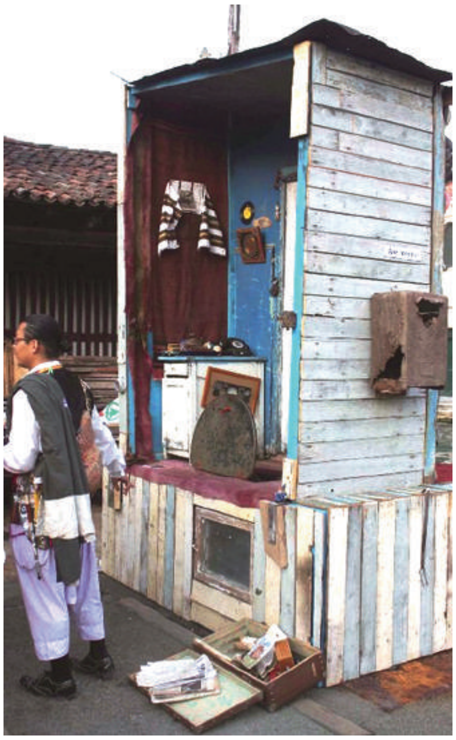
translation by
CARMEN DOBRE

Verlan: histrionul necesar?

text de **VLADIMIR BULAT**

Arta lui Mark Verlan (aka Marioca Fiul Ploii) se identifică într-un mod paradoxal cu evoluţia sistemului artei din Republica Moldova din ultimele două decenii. Paradoxal - pentru că logica evoluţiei acestui sistem închipuia traseul „creativ" al lui Verlan ca pe ceva mereu în schimbare, transformare, înnoire; cel puţin aşa părea că se comportă acest artist la începutul anilor '90, atunci când acesta apărea în scenă ca un alergic autentic la tot ce era static, sistemic, definibil, modă şi instituţie. Mark Verlan devenise un brand.

de la stânga la dreapta:
Instalaţia lui Mark Verlan adusă la Venezia de grupul MOË. Foto: transnistria project



Deloc întâmplător, „semnătura" lui era un cap de pisicuţă văzut frontal, care se iţeşte dintr-o barcă schematică, semicirculară. Aceasta o desena peste tot: de la ziduri, lifturi şi tablouri, până la vitrine şi cutii poştale.
Pictura lui a devenit o piatră de poticneală pentru UAP, critici şi publicul larg, dar cei care promovau şi propagau arta contemporană l-au adoptat ca pe un port-drapel. Prezenţele lui în expoziţii internaţionale de mai mare sau mai mică anvergură erau o normă, iar regretatul Harald Szeemann intenţiona să-i curatorieze o expoziţie personală. Dar nu a apucat să o facă. Inclusiv şi din cauza artistului. Amânările acestuia din urmă au contribuit şi ele la nerealizarea acestui proiect. După acest episod nefast, o vreme îndelungată prezenţa lui Verlan în câmpul artei a devenit rectilinie.
Discuţiile în jurul creaţiei lui au reapărut în acest an în contextul unor tensiuni din mediul cultural moldovenesc, generate de prezenţa Moldovei la Bienala de artă de la Veneţia. Mark Verlan nu mai pare de multă vreme în cea mai bună formă, deşi aparenţele pot înşela. Cum înşelătoare sunt şi temele recurente ale picturilor sale: nudul feminin, pisica, Buratino (pandantul rusesc al lui Pinocchio), istoria locală etc. Verlan recurge la diverse operaţiuni de mistificare, jonglează cu ludicul, iar istoria devine o poezie fantezist-burlescă. Pictura lui este o aventură a imaginaţiei, dar acest lucru e valabil dacă ai sensibilitatea şi acuitatea de a o percepe anume astfel.

Până acum câteva săptămâni, nişte indivizi despre care lumea artistică a Chişinăului nu ştia nimic s-au dus să demonteze o parte din casa-atelier a lui Mark Verlan, pentru a o expune la Bienala de la Veneţia. Acesta nu era decât actul final al unor discuţii şi interese ce s-au purtat (şi rafistolat) de-a lungul câtorva luni – şi astfel, Mark Verlan, dintr-un artist celebru, dar departe totuşi de lumea glamour-ului, a indivizilor cu ştaif, ajunge să-şi dea o parte din casa în care lucrează, meditează şi iubeşte, anume acestora. Proiectul în care a fost atras se numeşte frust: TRANSNISTRIA.
Într-un filmuleţ disponibil pe portalul youtube.com, un ins (Igor Avramenco, din grupul MOË) susţine că aveau nevoie de uşa lui Verlan pentru a arăta simbolic disponibilitatea „de a deschide poarta Transnistriei", disponibilitatea artei de a dialoga cu acea parte ciopârţită a Moldovei. Iată, prin urmare, că ne aflăm în plin discurs politic! Un discurs subversiv...
Apoi, partea de casă „decupată" de la Chişinău a fost adusă şi montată în Squero di San Trovaso (nu ştiu dacă e anume aşa, şi exact acolo, dar am transcris adresa întocmai de pe afişul expoziţiei – caligrafiat manual), ca parte materială a proiectului cu care Moldova participă la Bienala de la Veneţia.
Deci, iată cum văd eu lucrurile. Un cuplu de designeri, despre care se spune că sunt activi undeva între Europa şi Chişinău, s-au „aprins" de chestiunea politică a TRANSNISTRIEI şi au găsit soluţia: să vorbească despre aceasta la unul dintre forurile de frunte ale artei contemporane: Bienala de la Veneţia. Desigur, nu de rufe, oje sau pantofi duce lipsă lumea asta mare şi colorată, ci în special de surprize, şocuri şi scandaluri. Cu asta se hrăneşte majoritatea, dar şi minorităţile. Bun. Se face rost de acela care trebuie să ofere şocul şi mopul: Mark Verlan. Urmează o campanie de pregătire a subiectului. Din opera lui Verlan se poate construi – şi nu doar în opinia mea – orice tip de discurs: politic, estetic, erotic, existenţial, literar, naţional. De acest nivel al percepţiei avea nevoie „fantomaticul" grup MOË pentru a aduce ceva sesizabil şi explicit la Veneţia. Şi tot Verlan le-a oferit, desigur, soluţia!
După cum se vede, o parte din atelierul lui Verlan a fost reconstituit pe unul dintre cheiurile din Veneţia, şi accesul spre „uşa" providenţială, expiatorie, se face din partea canalului, pe nişte trepte acoperite cu un covor roşu. În coastă a fost acroşată o cutie poştală sovietică, ruginită, dar nu mai puţin spectaculoasă, doar că şi-a pierdut complet din culoarea albastră, cu care am fost obişnuiţi încă din copilărie. În „interior" – o reconstituire sumară a unei bucătării, aşijderea din era sovietică, cu un ceas, care, chipurile, a „îngheţat" la ora declanşării conflictului armat din Transnistria... Sub duşumeaua bucătăriei – un buncăr, acoperit de un capac de tanc. Dar şi buncărul este transparent – are o ferestruică, prin care poţi privi în afară, la cei din jur, şi la lucrările lui Verlan. Această reconstituire se doreşte o metaforă sumbră a Transnistriei actuale, încremenite în atmosfera prăfuită şi reacţionară a fostului URSS, un soi de arhipelag de tip sovietic la porţile UE. Asta este miza, premisa şi concluzia. Dar care e contribuţia grupului MOË, în afara gestului de a fi adus această „reconstituire" la Veneţia? Personal, pentru mine e un mister.
Răspunsul nu e simplu de găsit, nici explicaţii de dat nu ar fi prea multe. Căci ce legătură ar putea, totuşi, exista între nişte creatori de modă şi neputinţele politice ale Moldovei de a-şi rezolva nişte imense defazări şi desincronizări, devenite endemice? S-ar putea spune că numitorul comun este arta? Mi s-a părut că demnitatea artei sucombă atunci când ea este pusă să lucreze pentru interese extra-artistice, atunci ea devine un simplu vehicul. Recipient. Care poate fi umplut cu orice. Noroc că pictura lui Verlan nu va avea (sper) de suferit de pe urma acestui *malentendu* pulverizat în jurul artistului.

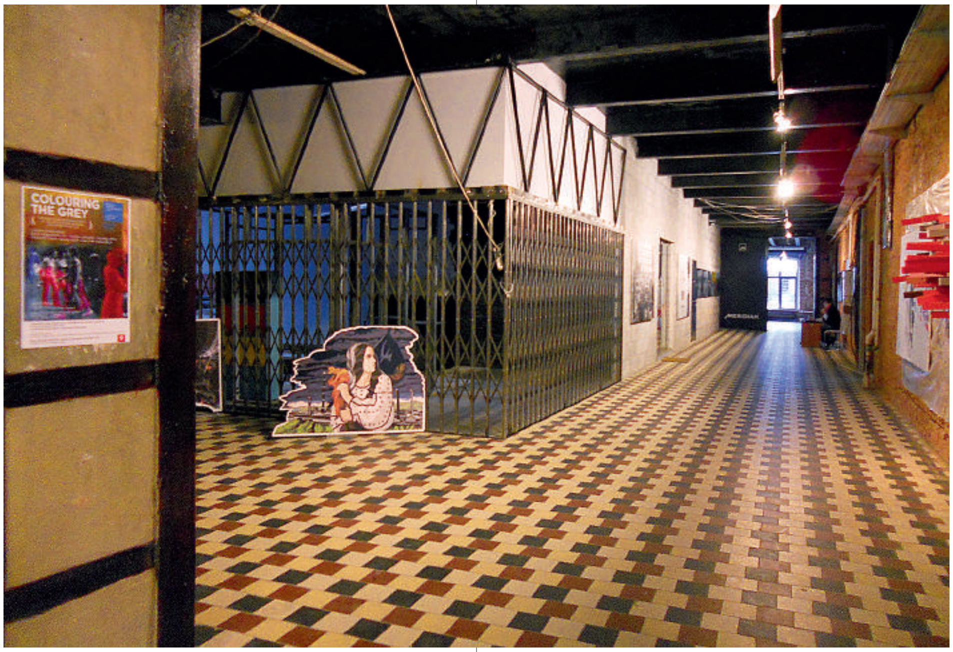
Colorând griul

Al doilea val de artişti contemporani emergenţi români

Bienala de Artă Contemporană de la Moscova, ediţia a 4-a
22 septembrie-30 octombrie 2011
artişti: Dragoş Burlacu, Francisc Chiuariu, Ana Maria Micu, Cătălin Petrişor, Bogdan Raţă, Aurel Tar, Zoltan Bela
curator: Cosmin Năsui
manager proiect curatorial: Oana Ioniţă
http://www.cosminnasui.com/colouring-the-grey/

text de **COSMIN NĂSUI**

Proiectul Colorând griul – Al doilea val de artişti contemporani emergenţi români *(„Colouring the Grey. Second wave of Romanian contemporary emerging artists") a fost selectat în cadrul secţiunii Special Projects a celei de-a patra ediţii a Bienalei Internaţionale de Artă Contemporană de la Moscova de către curatorul Peter Weibel şi comisarul Joseph Backstein.*
Această participare reprezintă o oportunitate extraordinară de a prezenta arta contemporană românească în cadrul uneia dintre cele mai importante scene ale artei contemporane din Europa, atât ca prestigiu, cât şi ca anvergură.



CONCEPTUL CURATORIAL

Vorbind despre gri

În afară de conceptele care se transformă în clişee, precum „Noua Europă" sau „În spatele Cortinei de Fier", în ultimii cinci ani un minunat produs cultural estic a apărut sub titulatura „Şcoala realistă a griurilor".
Griul poate fi considerat o caracteristică a artei contemporane româneşti, precum şi o culoare de tranziţie de la comunism la capitalism, o stare de spirit dominată de confuzie, un simbol al întregii societăţi, în căutarea identităţii. Griul este de asemenea o carismatică alegere de culoare pentru reprezentarea acestor vremuri tulburi, venind din(spre) statele emergente şi, în cazul unora, deja aderate la Uniunea Europeană, după 40 de ani de convieţuire cu şi în Uniunea Sovietică. Pe de altă parte, această preferinţă denotă o alegere justificată în contextul în care arta contemporană are (uneori inconştient) un rol antropologic, devenind astfel un rezervor de amintiri, o arhivă şi un refugiu prin care istoria vorbeşte şi artiştii se implică activ în societate. Prin urmare, se pare ca arta are o mulţime de motive să fie acoperită în griuri.
Fără a lustrui sau îmbunătăţi realitatea înconjurătoare (realismul ca alegere artistică prezintă lumea fără a folosi o anumită metodă stilistică), artiştii emergenţi optează fie pentru a captura o imagine „close-up" a vechilor obiceiuri ale oamenilor care au pierdut (sau au câştigat...) lupta împotriva „maşinilor", fie pentru a cuprinde o imagine de ansamblu asupra comunismului ca sistem de referinţă.
Dar pierderea unui sistem bazat pe puterea centralizată, cum era comunismul, înlocuirea sa cu o lungă perioadă de 20 de ani de tranziţie şi sosirea recentei crize financiare mondiale a capitalismului au creat, în Europa noastră de Est, o realitate care seamănă mai mult cu una imaginară. Şi pentru că artiştii români aleg să vorbească în arta lor despre realităţile traumatice din trecut şi prezent, spectatorii exteriori (public de artă şi specialişti deopotrivă) experimentează senzaţia stranie a unei lumi ireale configurate în aceste lucrări, a unei lumi paralele.

Vorbind despre culoare

În ultimii ani, spectatorii şi pieţele europene de artă occidentale au fost obişnuiţi cu lucrările (gri ale) artiştilor români, acestea fiind circulate în destul de multe locuri internaţionale, precum muzee, galerii, centre culturale etc. Felul specific în care elevii acestei şcoli abordează culoarea a atras în mod deosebit atenţia şi o mulţime de comentarii specializate. Pe termen scurt, această publicitate făcută artiştilor români este foarte binevenită şi apreciată. Dar pe termen mediu şi lung, este nevoie de o anumită diversitate în artele vizuale, o varietate în ceea ce priveşte culoarea, tehnica, tema şi conceptul. Această diversificare trebuie aplicată, de asemenea,

pagina alăturată (de sus în jos):
Imagini din sălile Bienalei

de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Aurel Tar, Abtibild Islands, 2011,
acril pe kappa line, 88 x 140 cm, Courtesy: Năsui Gallery
2. Bogdan Rață, The Beautiful, 2010,
poliester, rășină, fibră de sticlă, vopsea, metal,
100 x 45 x 31 cm. Courtesy: Năsui Gallery

şi la nivelul celorlalte arte vizuale (sculptura de exemplu, care nu s-a încheiat la Constantin Brâncuşi, arta conceptuală, arta video, arta performance etc.).
Ajungând la propunerea noastră curatorială, recunoaştem că am făcut scouting, am descoperit, am monitorizat şi am promovat, în ultimii 5 ani, peste tot în România, câţiva artişti români de calibru. Noi îi numim „al doilea val de artişti contemporani emergenţi români" şi vă invităm să îi exploraţi: Ana Maria Micu, Dragoş Burlacu, Francisc Chiuariu, Cătălin Petrişor, Bogdan Raţă, Aurel Tar, Zoltan Bela.
Ca localizare, artiştii acoperă părţi destul de diferite din România, prin „securizarea culturală" a unor importante puncte fierbinţi de artă din ţară: Bucureşti (Sud), Timişoara (Nord-Vest, Banat), Bacău (Est, Moldova), Craiova (Sud, Valahia), şi Cluj-Napoca (Central).

CONTEXTUL

Bienala de Artă Contemporană de la Moscova a fost înfiinţată în 2003 ca parte a programului federal „Cultura de Rusia. 2001-2006". Este unul dintre cele mai importante evenimente culturale organizate sub egida guvernului rus şi deja unul dintre evenimentele internaţionale de anvengură în zona artelor plastice.
Actuala ediţie a bienalei are ca temă REWRITING WORLDS, incitând artiştii să rescrie lumile, pe diverse niveluri: tehnic, politic, psihologic. Proiectul principal este prezentat la ARTPLAY Design Centre şi în sălile de expoziţii ale Fundaţiei Tsum, iar proiectele speciale şi cele cu invitaţi speciali sunt găzduite de alte peste 48 de spaţii din Moscova, cum ar fi: Galeria de artă Zurab Tsereteli, Galeria Komnata, Sala expoziţională MGHPA, Centrul pentru Artă Contemporană M'ARS PROEKT_FABRIKA, Centrul Muzeal RSUH, Arsenal, Nizhni Novgorod, Spaţiul pentru artă&ştiinţă LABORATORIA, Centrul naţional pentru cercetare „Institutul Kurchatov", sala de conferinţe a Muzeului Politehnicii, Muzeu pentru artă multimedia, Centrul Cultural Corean, Casa centrală a jurnaliştilor, Muzeul de Artă Modernă Moscova, Centrul pentru Cultură Contemporană Garage, Cinematograful Hudozhestvenny, Institutul pentru media Strelka, Galeria de stat Tretyakov, Galeria Fundaţiei „Artă, promovare, societate", Centrul de artă contemporană WINZAVOD, Centrul Naţional pentru artă contemporană. *(Sursa 4th.moscowbiennale.ru)*

ALBUMUL

Expoziţia este acompaniată de un album al cărui autor este Cosmin Năsui, curator şi critic de artă. Volumul *Colorează griul* are 240 de pagini şi conţine conceptul proiectului curatorial şi şapte studii dedicate operelor artiştilor, alături de o selecţie a corespondenţei dedicate alcătuirii proiectului şi de o secţiune de scurte biografii. Albumul oferă o generoasă inventariere a operelor celor şapte artişti români contemporani, fiind ilustrat cu peste 350 de reproduceri color.
Va exista un număr limitat de exemplare-unicat, care conţin desene originale ale artiştilor.
Volumul este accesibil începând cu 10 septembrie a.c. în reţele de librării naţionale, dar şi via webshop. www.modernism.ro şi www.vellant.ro.

pagina alăturată:
Ana Maria Micu, the question... However no other version, 2011, ulei pe pânză, 130 x 192,5 cm. Courtesy: Năsui Gallery

de sus în jos:
1. Francisc Chiuariu, Outdoor-summer2, 2011, ulei și cerneală tipografică pe backlit, 80 x 120 cm
2. Dragoș Burlacu, Family ...Falasarna, 2010, ulei pe pânză, 50 x 150 cm. Courtesy: Năsui Gallery
3. Cătălin Petrișor, Cousin Itten, detail of the installation Trivia knowledge, 2011, mixed media pe pânză, 138 x 199 cm. Courtesy: Năsui Gallery

Constantin Brâncuşi & Richard Serra

Consecinţa consecinţei

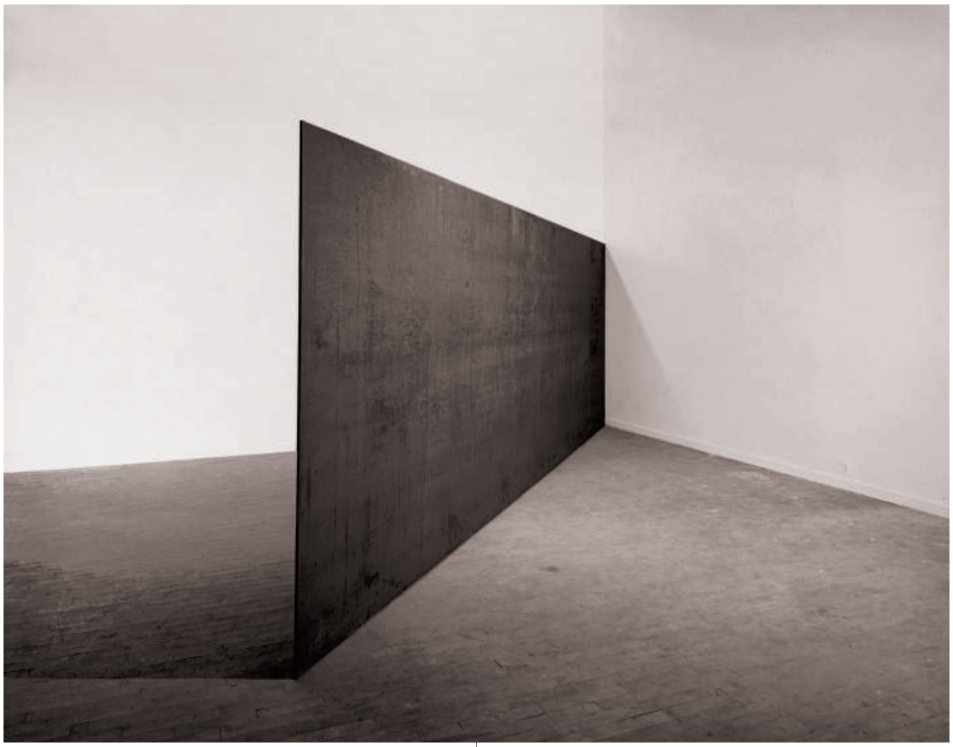
22 mai -21 august 2011
Constantin Brâncuşi & Richard Serra,
Fondation Beyeler, Riehen, Elveţia

text de **MIHAELA CHIRIAC**

Constantin Brâncuşi & Richard Serra, expoziţia organizată la Fondation Beyeler, în Riehen, Elveţia, alătură în mod excepţional două poziţii artistice de majoră importanţă care marchează începutul, respectiv sfârşitul secolului 20. În impresionanta clădire a muzeului Beyeler, construită de Renzo Piano (acelaşi care a reconstruit şi atelierul lui Brâncuşi în 1977, în imediata vecinătate a Centre Pompidou) în perfect echilibru cu natura înconjurătoare, expoziţia se întinde în treisprezece încăperi, cu o selecţie de 40 de sculpturi ale lui Brâncuşi şi 10 ale lui Serra. La subsol, în alte trei încăperi, sunt prezentate fotografii ale lui Brâncuşi şi filme ale lui Richard Serra.

Traseul expoziţiei începe în foaier cu *Fernando Pessoa* (2007-2008), un masiv zid de oţel al lui Serra, care, privit frontal, îşi afirmă materialitatea brută şi greutatea, provocând astfel o stare de disconfort, însă, observat din laturile sale, surprinde prin metamorfozarea într-o linie verticală ce împarte câmpul vizual în două planuri. În încăperile următoare, lucrările lui Brâncuşi dispuse în grupuri tematice cum ar fi *Le baiser, Muses endormies, Torses, Oiseau dans l'espace, Princesse X* ş.a., sunt alternate cu spaţii rezervate doar lucrărilor lui Serra, printre care se numără *Strike: To Roberta and Rudy* (1969-71), *The Consequence of Consequence* (2011) sau trei lucrări din seria *Lead Props*.
Doar de trei ori lucrările fragile, preţioase ale lui Brâncuşi se întâlnesc cu cele masive, brute, monumentale ale lui Serra, poate în modul cel mai impresionant în cea mai mare dintre încăperile muzeului care te întâmpină cu o serie de grupuri de lucrări ale lui Brâncuşi (*Tête d'enfant endormi, Le nouveau-né, Prométhée, Muse endormie*) ce trasează evoluţia de la figurativ către abstractizare, dar şi constanta lui preocupare cu prelucrarea diferitelor tipuri de materiale. Senzaţia aproape neverosimilă de perfecţiune întâlnită în faţa lucrărilor lui Brâncuşi devine stare de nelinişte în faţa sculpturii lui Serra: forma ovoidă compactă, protectoare a lui Brâncuşi se transformă la Serra în monumentalul său *Olson* (1986), în două elemente curbilineare masive, de o stabilitate aparent precară, în interiorul cărora se poate păşi. O asemănătoare senzaţie de fascinaţie angoasantă o produce într-o altă încăpere şi *Delineator* (1974-1975) – două masive plăci de oţel de aceleaşi dimensiuni instalate în cruce pe podea, respectiv pe tavan, formând astfel un volum invizibil. Sublimarea întregului parcurs îl reprezintă însă ultima încăpere a expoziţiei de la parter prin dinamica prezenţei *Măiestrei* (1912), a *Coloanei infinitului* (1918) şi a celor patru versiuni în bronz şi marmură ale *Păsării în zbor*.

Aflându-se la Paris cu o bursă, între anii 1964-1965, Richard Serra face cunoştinţă, pentru prima dată, cu opera lui Constantin Brâncuşi, al cărui atelier reconstruit în Palais de Tokyo îl vizitează zilnic pentru a face schiţe. Fascinat de modul în care Brâncuşi creează sugestia de volum şi spaţialitate prin simplificarea liniilor şi contururilor, Serra se decide să renunţe la pictură pentru a deveni sculptor.
Pretextul expoziţiei enunţat de curatorul Oliver Wick îl constituie aşadar acest moment-cheie din biografia lui Richard Serra şi este menit să creeze o naraţiune care să faciliteze înţelegerea din perspectiva publi-



cului larg – deoarece, într-adevăr, expoziția de la Beyeler este un block-buster, ținând cont că atât retrospectivele lui Brâncuși, cât și cele ale lui Serra sunt greu de organizat și costisitoare, deci rare. Acest „truc" curatorial îndeamnă publicul să caute asemănările dintre lucrările celor doi artiști în diferențele care îi despart. În catalogul expoziției această problemă a relației dintre Brâncuși și Serra este abordată mai amplu. În fapt, punctul de plecare al expoziției îl constituie intenția de reconsiderare si recontextualizare a operei de pionierat a lui Brâncuși prin prisma alăturării de un alt mare nume care a redefinit sculptura secolului trecut – Richard Serra. Preocuparea lui Serra pentru Brâncuși este atestată de Serra însuși în afirmații, dar și prin schițe comparative cu propriile lucrări. Serra este interesat de modul în care Brâncuși reușește să mențină într-un perfect echilibru volume și forme suspendate parcă în spațiu, negând gravitația; de felul în care sugerează verticalitate prin intermediul unui ax vertical – și nu doar printr-o linie verticală; sau de varietatea combinațiilor unui repertoriu restrâns de elemente. Opera lui Brâncuși este pentru Serra, după cum el însuși spune, o enciclopedie.

În perioada februarie-aprilie 2004 aveau loc, în paralel, la Tate Modern, două expoziții de amploare: *Constantin Brâncuși. The Essence of Things* (29 ianuarie - 23 mai 2004) cu aproximativ 30 de lucrări, majoritatea din piatră și marmură, și *Donald Judd* (5 februarie - 25 aprilie 2004), al cărei curator era directorul Tate Britain, Sir Nicholas Serota, care oferea cu cele 40 de lucrări alese o retrospectivă substanțială, urmărind evoluția sculpturilor minimaliste ale artistului american, la zece ani după moartea acestuia. Într-un articol publicat în *The Guardian* cu ocazia expoziției lui Judd[1], Nicholas Serota își amintește, ca martor și totodată actant pe scena artistică la începutul anilor '70, de schimbarea paradigmatică intervenită atât în praxisul artistic, cât și în cel curatorial. Această schimbare era urmarea unei noi abordări a relației dintre obiect și spațiu - și, implicit, obiect și spațiu expozițional – impusă de către artiștii minimaliști, care astfel au preluat și modificat în mare parte sarcina curatorului de a dispune obiectele. Minimaliștii au transformat sculptura în obiect autonom, ce nu vrea doar să fie expus în spațiu, ci, făcând parte din el și articulându-l, să implice privitorul în mod activ în perceperea lui. Această evoluție se datorează și reînnoitei receptări a operei lui Brâncuși, după moartea acestuia în 1957. În mod special radicalitatea inovației *Coloanei infinitului* de a repeta elemente modulare (un proces ce poate fi continuat imaginar la nesfârșit), dar și alte aspecte au fost receptate și reinterpretate de o întreagă generație de sculptori minimaliști în anii '60 ca un „manual al posibilităților" (handbook of possibilities, în cuvintele lui Serra). Vorbind despre autonomizarea obiectului sculptural, sculptorul Robert Morris trasează o linie directă de la Brâncuși, care a pus bazele acesteia, la minimaliștii americani (Judd, Lewitt, André, Smithson, Serra, Morris), care au dus-o la apoteoză[2].

Expoziția de la Fondation Beyeler devine astfel mai mult decât doar alăturarea a două mari nume ale artei moderne – ea face vizibilă chiar mecanismul istoriei artei, însuși momentul istoriei în formare. *Constantin Brancusi & Richard Serra* este o expoziție bazată, într-adevăr, pe principiul diferenței, după cum notează Oliver Wick. Lumile lui Brâncuși sunt altele decât cele ale lui Serra. În vreme ce lucrările brâncușiene par să absoarbă tot universul în forma lor concentrată sau pe suprafața lor șlefuită până la perfecțiune, desfășurându-și cel mai bine existența în dinamica dintre grupul mobil de sculpturi și spațiul înconjurător, lucrările lui Richard Serra deschid noi dimensiuni ale percepției integrând corpul uman în ecuația dintre obiect sculptural și spațiu. Totuși, legături invizibile leagă cele două opere una de cealaltă.

[1] *http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/17/art2 (7.8.2011).*
[2] *„(…) Brancusi fragmented and volumized further to put sculpture firmly on the road to the independent object, finding its apotheosis in the minimalism of the 1960's (…)". Vezi eseul lui Robert Morris* Earthworks, land reclamation as sculpture*: ttp://www.ci.kent.wa.us/content.aspx?id=9758 (5.8.2011)*

pagina alăturată, dreapta sus:
Constantin Brancusi
Muse endormie (I), 1910
Spleeping Muse (I)
Bronze, polished, 16 x 27.3 x 18.5 cm
Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,Gift of Baroness Renée Irana Frachon
© 2011, ProLitteris, Zürich
Photo: © Collection Centre Pompidou, Paris, dist. by RMN, Paris / © 2011, Adam Rzepka

pagina alăturată, stânga jos:
Constantin Brancusi
Torse de jeune fille (I), 1922
Torso of a Young Girl (I)
Onyx, 33 x 22.8 x 21 cm
Base: limestone, 14.3 x 19.4 x 18 cm
Harvard Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, the Lois Orswell Collection, 1998
© 2011, ProLitteris, Zürich
Photo: © President and Fellows of Harvard College / Junius Beebe

stânga sus:
Richard Serra
Strike: To Roberta and Rudy, 1969–1971
Hot-rolled steel, 244 x 732 x 2.7
Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Panza Collection, 1991
© 2011, ProLitteris, Zürich
Photo: Serra Studio, New York / Peter Moore

deasupra:
Richard Serra
The Consequence of Consequence, 2011
Forged, weatherproof steel, two blocks, each 88.9 x 101.6 x 114.3 cm
Collection of the artist
© 2011, ProLitteris, Zürich
Photo: Serra Studio, New York / Lorenz Kienzle

Marc Desgrandchamps

„Cea mai bună modalitate de a distruge o influenţă este de a o exacerba...”

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
13 mai - 4 septembrie 2011
Curator: Julia Garimorth

text de **MIHAELA CHIRIAC**

...spunea Marc Desgrandchamps în 2004 într-un interviu cu Thierry Raspail şi Isabelle Bertolotti. Şi într-adevăr, pictura lui nu numai că a exacerbat o mulţime de referinţe clasice ale istoriei artei, ale culturii savante şi populare, dar a devenit şi locul de predilecţie al unei pluralităţi de proiecţii critice şi interpretative. A devenit locul unor texte exacerbate. În faţa proliferării de discursuri paralele, devine din ce în ce mai complicat să scrii despre pictura lui fără să cazi în truisme, în repetiţii sau să aluneci pe panta confabulaţiilor pseudofilosofice despre substraturile libidinale ale privirii sau despre purităţile conceptuale ale medium-ului. Poate şi pentru faptul că pictura qua *pictură se află oricum într-un „joc secund” constant în care nu poate să-şi ignore tradiţia, anacronismele, disciplinele şi economiile alternative care o modelează profund.*

Desgrandchamps este unul dintre artiştii care au beneficiat de procesul de consacrare artistică a şcolii franceze de pictură contemporană, construită la sfârşitul anilor 1980. Alături de el, Vincent Corpet, Djamel Tatah, Pierre Moignard, ceva mai tânărul Stephane Pencréac'h, formaţi la şcolile de arte din Paris sau Saint-Etienne. În Fabrice Hergott şi-au găsit colaboratorul de elecţie; circulând între Strasbourg şi Paris, Hergott a fost printre primii conservatori de patrimoniu care a îndrăznit să aducă în muzeele franceze pictură germană, de la Markus Lupertz la Albert Oehlen sau pe fabulosul Peter Doig. În 1987, când neoexpresionismul german sau Transavanguardia italiană îşi trăiau momentele de glorie, expoziţia Corpet – Desgrandchamps – Moignard de la Centrul Pompidou făcea figură de faliment estetic, fiind respinsă fulgerător de un peisaj elitist revendicat de conceptualişti sau de arta cu orientare sociologică. Astăzi, aceiaşi artişti au devenit parte integrantă dintr-o subtilă şi în acelaşi timp arogantă politică culturală de afirmare naţională şi simbolică a creativităţii şi vitalităţii artistice franceze. Desgrandchamps e învestit acum ceremonios şi simultan la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris sau în spaţiul neogotic Carré Sainte-Anne din Montpellier. Sunt monumentalităţi şi sacralizări care îi sunt într-un anumit fel compatibile. Literatura artistică despre tablourile lui a atins un înalt grad de suprasaturare de conţinut, în care s-au acumulat descrieri exhaustive, analogii absconse sau eboşe literare care au obliterat şi trădat imaginea în sine. Calificate uneori ca „neorealiste” sau „neoumaniste”, compoziţiile lui monumentale regrupează o iconografie eclectică de la Patinir, Piero della Francesca, George Stubbs la Max Beckmann, virată prin Matisse, nudurile cărnoase ale lui Maillol şi Picasso, erotismul lui Bernard Dufour şi lecţia diluţiilor cromatice, peisajele metafizice ale lui de Chirico sau Hopper, contaminată de imageria publicitară sau cinematografică, de Antonioni şi Bergman şi de foarte multă literatură. S-a vorbit despre imaginarul proustian, despre rolul remanenţei şi recurenţei, despre nostalgie, absenţă şi transistoricitate, despre fantomatic şi fantasme, despre transparenţă şi opacitate. Se va putea vorbi despre model, influenţă, fragment şi recuperarea istoriei artei cu o incursiune obligată prin Benjamin, despre cezurile constante în ordinul vizibilului, despre pictura de efect şi, contra Duchamp, despre întoarcerea retinianului în pictură, despre transpuneri din medii diferite şi discordante.

Lucrările lui Desgrandchamps nu pot sa scape jocu-

pagina alăturată:
Marc Desgrandchamps, „Sans titre", 2008, ulei/pânză, colecţia Bernard Magrez, Pessac © Mica Gherghescu, iulie 2011

alăturat:
1. Sans Titre, 1993, ulei pe panza, 205 x 280 cm - diptic, Colectia Frieder Burda, Baden-Baden, © Jean-Louis Losi © ADAGP, Paris 2011, Courtesy Galerie Zürcher, Paris - New York

2. Sans Titre, 2005, ulei pe panza, 200 x 450 cm - triptic, Musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône © Jean-Louis Losi © ADAGP, Paris 2011, Courtesy Galerie Zürcher, Paris - New York Cu permisiunea Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

lui secund, pe care de altfel îl alimentează cu premeditare; nu pot să scape aerului de redundanţă şi se văd nevoite să exploateze ambivalenţele de natură ale picturii, puterile ei de a mai figura şi spune ceva. Intitulate invariabil „Sans titre", tablourile lui sunt acumulări de evenimente picturale. Şi, mai atent spus: sunt tablouri de stratificări: stratificări imaginare de narativităţi multiple, întrerupte, suspendate până şi în simulacrele lor de temporalitate, monotone în desfăşurările lor de cinemascop rulând în gol cu acelaşi peisaj de plajă solarizată, întins în poliptice infinite, cu apariţii de nimfe moderne, idoli şi sfincşi de ascendenţă suprarealistă mult temperată; sunt suprapuneri formale incongruente, sunt stratificări de materie picturală, de lichidităţi care dezintegrează formele, dar niciodată până la descompunerea totală. Sub ameninţarea conţinută, mocnită, a unui dezastru iminent sau într-o lume în care dezastrul s-a produs deja, planuri transparente de monocromii traversează spaţii metafizice creând atmosfere spectrale, îmbibate riguros de un ceruleum omniprezent, aproape post-atomic, de oxizi de verde şi bruni-violete de tundră.
Dincolo de fascinaţia picturalităţii şi de imersiunile pe care le poate provoca (şi de cele mai multe ori le provoacă), există în tablouri un risc pe care Desgrandchamps nu-l evită în multiplicările lui intelectualiste de surse şi citate şi pe care, în expoziţia de la MAMVP, o lucrare „minoră", îl expune cu o claritate neiertătoare. Printre numeroasele studii şi schiţe colaterale, „Filosofia artei" de F.W. Schelling apare drept „carte deturnată" cu ajutorul unor colaje de imagini pop – leitmotive ale picturilor şi semne de recunoaştere – şi intruziuni textuale reluând comentarii şi excogitaţii poetice. Inspirându-se din modelul clasic al cărţilor deturnate situaţioniste realizate la sfârşitul anilor '50 de către Guy Debord şi Asger Jorn, micul exerciţiu al lui Desgrandchamps reduce o intervenţie înalt ironică şi polemică, esenţială în înţelegerea rolului colajului politic, la un simplu obiect decorativ, eliberat de încărcătura critică şi radicală. Gestul lui Desgrandchamps preia principiul esenţial al deturnării situaţioniste, prin plagiatul propriilor resurse, pentru a-l transforma în manieră.
Deturnarea rulează, ca şi cinemascopul lui monumental, în gol, şi nu o face nici cu perspicacitatea istorică a lui Gerhard Richter şi nici cu imaginaţia experimentală a lui Sigmar Polke. Distrugând influenţa prin exacerbare, maniera lui Desgrandchamps devine în ultimă instanţă doar mecanism.

Andy Denzler

De la decupajul intermediarului la înscenarea imaginii

text de **SABIN BORŞ**

Într-o epocă a fast forward*-ului imaginal, marcând devenirea mediatică a procedeelor de redare, pictura pare destinată recuperării* gestului *pierdut de „a prăda imaginea" de realismul ei intensiv. În acest sens, pictura devine instrumentarul unei* intermediarităţi *prin care imaginea poate fi înscenată în propriul ei dat sensibil.*

deasupra:
Untitled (2008), oil on canvas, 80 x 70 cm

dreapta, sus:
Waterfall Crossing (2010), oil on canvas, 70 x 100 cm

După o serie de expoziţii marcate de distorsiunea fragmentară (*Distorted Fragments*, Art + Art Gallery, Moscova, 2010), de mişcarea inerentă picturii (*Motion Paintings*, Galerie von Braunbehrens, München, 2010), de studierea, prin instantaneu, a naturii umane, a umanului ex-pus prin intermediul naturii (*The Human Nature Project*, Schultz Contemporary, Berlin, 2010), după recenta expoziţie legată de ipostazele transpunerii interiorităţii (*Interiors*, Fabian & Claude Walter Galerie, 2011), şi înaintea unei expoziţii marcate de pragul critic al disonanţei contemplative a picturii (*Dissonance and Contemplation*, Claire Oliver Gallery, New York, 2011), o evaluare critică a picturii lui Andy Denzler se impune ca modalitate de a surprinde, în filajul, în neregularităţile picturii contemporane, aspectul filmic, cinematic, al mişcărilor noastre rămase în suspensia sensibilităţii. *Mişcarea* este de altfel una dintre trăsăturile caracteristice ale picturii lui Denzler, însă nu mişcarea în aspectul ei continuu, omogen, nici în difuziunea ei, în neclaritatea care o constituie ca mişcare (*motion blur*), ci mişcarea în distorsiunea fragmentară a *urmelor* care destituie neîncetat prezenţa, păstrând totodată urmele prin care se amprentează memoria. Fotorealismul abstract al lui Denzler prezintă, prin urmare, tocmai stop-cadrul, cadrul „tăiat", distorsionat, ce deconstituie imaginea, sustrage imaginea realităţii, subminând autoritatea şi înstăpânirea realului asupra mişcării şi a umanului. Pictura este, aici, *sfâşiere* a imaginii, decupând nu *din* realitatea mişcării, ci *în* realitatea acesteia. Pictura ca *incizie* în real.

Pictura lui Andy Denzler este filmo(-)grafică, ea grefează filmic imaginea şi o descompune, prin filaj, pe fâşii. Pentru Denzler, de altfel, pictura ca atare este statică, mişcarea este întotdeauna mişcare în raport cu un punct fix, iar unica mişcare este aceea a pânzei înseşi, a texturii, texturând în permanenţă spaţiul materializării sale. Ea expune şi transpune *subiectul* picturii în dedesubtul ei, ca *substrat*. Prin tehnica filajului, a accentuării neregularităţilor, Denzler reuşeşte să expună de fapt *sub-pictura*, stratul de dedesubt, grundul, ceea ce sub-întinde întreaga vizualitate. Fotorealismul abstract al acestei picturi nu vizează „claritatea" imaginii, omogenitatea acesteia, ci o imagine difractată, marcând pierderea focalizării, încercarea de a surprinde subiectul în mişcarea sa, străpungerea densităţii de moment, a cheagului de prezent în care încercăm să surprindem lumea.

În picturile lui Andy Denzler, relaţia dintre figura umană şi natură pune în evidenţă existenţa umană

stânga:
Nico (2006), oil on canvas, 80 x 100 cm, Private collection

dedesubt:
Detached (2010), oil on canvas, 70 x 70 cm

ca *existenţă peliculară*, sub forma unei pelicule de film, ca o fâşie ruptă *în* suprafaţa imaginii, tocmai pentru a evidenţia substratul imaginii, ceea ce scapă atenţiei noastre imediate, ceea ce se insinuează în permanenţă împreună cu mişcarea. Portretul însuşi e expresia trecerilor, a succesiunilor, a suprapunerilor, a supra-imprimărilor memoriale. Portretele lui Denzler sunt descrieri sensibile ale unor stări fragile, accentuând fragilizarea peliculei de viaţă. Prin dizolvarea fizionomiei pictura suprapune aici straturi, imprimă *în* portret, evidenţiază imprimeul portretului; ele nu sunt expresia realităţii, ci expresia unui excedent – pictural, memorial, istoric – prin care trăsăturile propriului nostru chip se estompează, se disipează, dispar, accentuând propriile noastre rupturi, propriile noastre evaziuni, propriile noastre dispariţii.

Există, şi aici, două aspecte ce configurează cadrul pictural: pe de o parte, tensiunea dintre polii figurării şi abstracţiei, tensiunea dintre *abia*-color şi monocrom, care de cele mai multe ori ia forma unui *grisaille* generalizat, marcând această formă de *underpainting* ca adevărata amprentă a realităţii, în permanentă trecere, în permanentă pasageritate; pe de altă parte, raportul pe care mişcarea îl întreţine în mod constant cu o anume linişte înţeleasă nu (doar) ca stare omogenă, ci mai ales ca instantaneu mut, mai mult, ca moment asurzitor de tăcere ce intervine în chiar apogeul mişcării. Pictura evidenţiază astfel nu doar raportul cu propria sa textură, ci şi topografia cadrelor temporale ce compun mişcarea picturii, accentuarea deplasărilor prezentului amplificând mutaţiile şi distorsiunile temporale ce trasează existenţa umană şi urmele spaţiului, decalajul perceptiv în care ne e dat să vedem. Mutaţiile timpului implică deplasări ale istoriei însăşi, ceea ce îi permite artistului să utilizeze în mod subiectiv motive artistice, filmografice, sau care ţin de o estetică *jpeg* ce caracterizează vizualitatea noilor vremuri, pentru a avea acces la un substrat *a-subiectiv*, de unde artistul poate *drena*, pictural, imaginea, o poate *deconstitui*, reinstaurând-o. Pictura lui Andy Denzler nu reprezintă o pictură narativă, urmând cursul liniar al reprezentărilor, ci e o pictură *decupată*, deplasată, unde fragmentul nu e un decupaj din naraţiune – fragmentul decupează în naraţiune, el între-rupe linia, *secţionează* textura, tocmai pentru a ne desprinde de suprafaţa omogenă a reprezentării şi a reînscrie subiectul *în* pictură.

Alienarea perspectivei obligă nu la *privirea*, la contemplarea imediată a picturii, ci la *între-zărirea* ei. Văzul devine un stop-cadru, el secţionează temporalitatea opacă şi omogenitatea percepţiei. Stratul omogen de culoare e abandonat în favoarea expunerii straturilor compoziţionale, amplificând tocmai dispersia, dizolvarea *în* fond, estomparea contrastelor. Andy Denzler decupează în straturile compoziţionale ale picturii pentru a accentua umbrele şi tonurile *intermediare*, ceea ce se sustrage şi sub-întinde în acelaşi timp pictura. Ceea ce este „vizualizat" şi „vizibilizat" prin intermediul acestor picturi este una dintre instanţele devenirii, un adevărat „şantier" al mişcării şi picturii deopotrivă, care scapă percepţiei imediate, şi unde obiectul imaginii este rezultatul unei comprehensiuni subiective, care anulează obiectivitatea. Fundalul este, totodată, o abstracţie, el se deconstituie în permanenţă, pe măsură ce evidenţiază straturile succesive ce (des-)compun imaginea. Deconstituirea permanentă a fundalului şi a texturii deplasează, tectonic, substraturile compoziţionale.

Indistinctul funcţionează, în picturile lui Denzler, ca *de-formal*, opus in-formalului, indistinctul este descompunere transversală *în* imagine. Nu în ultimul rând, distribuţia echilibrată a ariilor picturale, ca şi relaţia între culoare şi indistinctul formei sunt elemente ale picturii lui Denzler care alcătuiesc structura unei *estetici a parţialului*, gradând în permanenţă tonalitatea picturii şi vederea. Unitatea picturii sale e dată tocmai de o identificare prin dispersie, prin anulare, prin deplasare, prin dislocarea cadrelor, unde secvenţele desprinse din naraţiune decupează în aceasta fragmentul abia perceptibil ce deconstituie mişcarea subiectului şi mişcarea picturală, texturală. Succesiunea e întreruptă şi oferă vederii defazajul perspectival, debalansarea perspectivei unitare asupra „obiectului" picturii.

Imaginile lui Denzer, *pictura* sa *imaginală* reprezintă un adevărat spaţiu proiectiv, oferind instantaneele unor naraţiuni posibile, însă ele sunt imagini ce scapă mereu, *sfâşie* continuitatea reprezentării, accentuează naraţiunea parţială, naraţiunea ascunsă, sustrasă propriei sale istorii. Deturnând imaginea, pictura lui Andy Denzler nu face altceva decât să consolideze tocmai înscenarea imaginii, accentuând adeseori chiar compromiterea imaginii. Decupajul imaginal devine decupaj existenţial.

Pictura lui Denzler obligă la distanţare faţă de „imaginea" reprezentării pentru a surprinde evaziunea subiectului în propria sa mişcare, pentru a tensiona substraturile picturii, pentru a surprinde mişcarea şi timpul în *gestul* care le întrerupe, pentru a anula suprafaţa şi a permite incizia *în* real, dincolo de care are loc adevărata sustragere din imagine.

Lucian Freud (1922-2011)

Life into Art

text de **VALENTINA IANCU**

Imediat după moartea lui Lucian Freud, s-a reluat afirmaţia că a murit ultimul mare pictor. Influenţa covârşitoare pe care a avut-o în toată lumea printre artişti din generaţii diferite, cu pregătiri şi origini diferite, cere o nuanţare (şi poate şi o întărire) a faptului că a dispărut un mare artist, un maestru care a devenit clasic în ultimele decenii de existenţă.

deasupra:
Lucian Freud pictând în atelier

pagina alăturată:
Atelierul lui Freud; pe şevalet un autoportret

O figură monumentală a artei contemporane, Lucian Freud a lăsat în urmă o operă greu de egalat atât ca realizare tehnică, cât şi datorită unei rafinate şi puternice abilităţi de a pătrunde psihologia umană. Artistul a debutat în ultimii ani de glorie ai suprarealismului, încercând să pătrundă natura ludică a acestui curent, pe care l-a abandonat în scurt timp. Erau anii de început ai expresionismului abstract, moment în care realismul era considerat a fi o practică desuetă. Cu toate acestea, Freud şi-a format o identitate departe de curentele glorioase ale momentului, reuşind să treacă proba timpului: tehnica picturii freudiene a devenit în timp un curent în sine. Pictura lui Freud se revendică din tradiţia picturii realiste, artistul fiind un pasionat observator al artei clasice, de la Rembrandt la Cézanne, remarcându-se prin analiza şi (re)interpretarea detaliilor fine pe care le valorizează metodic. El reuşeşte să obţină astfel o intensificare a realului, aşa cum singur o afirma într-un text din 1954, *Some Thoughts of Painting*. Începând din anii '80, artistul a început un dialog cu creaţiile maeştrilor care i-au ordonat viziunea, raportându-se la aceştia fie printr-o reinterpretare a unei anumite opere, fie prin preluarea unor caracteristici generale ale stilului. De la Ingres îşi revendică rigoarea desenului, despre care vorbeşte în câteva interviuri, acurateţea compoziţiei este legată de Watteau, Constable sau Courbet, senzualismul liniei este inspirat de Schiele. Alteori, Lucian Freud apelează la estetica bogată în deformări, propusă de Bacon sau de expresionişti. Întreaga sa operă se înscrie în linia tradiţiei compoziţiei realiste, pe care o îmbogăţeşte şi o completează, referinţele identificate în opera lui nefiind preluări inconştiente, ci corespondenţe asumate cu opera altor creatori.
Preocupat în special de natura şi figura umană, de-a lungul deceniilor de creaţie Lucian Freud s-a identificat artistic cu o tematică a cărei miză şi reper ultim rămâne psihologia umană. Artistul a folosit realitatea imediată ca sursă şi resursă permanentă, lumea sa fiind totodată o introspecţie a individului contemporan. Nu s-a depărtat niciodată de universul propriu, lucrând fie autoportrete, fie portrete ale apropiaţilor; în cazul scenelor în care prezenţa umană este absentă fizic, artistul are grijă să sugereze o absenţă parţială şi niciodată definitivă. Preocuparea minuţioasă pentru psihologia umană a fost de multe ori relaţionată cu influenţa bunicului patern, psihanalistul Sigmund Freud.
Din anii '80, toate marile muzee ale lumii au expus şi achiziţionat constant arta lui Freud, artistul fiind în egală măsură apreciat de critica de artă şi valorificat de piaţă (fiind cel mai bine vândut artist contemporan).
Aproape unanim recunoscut drept cel mai autentic reprezentant al picturii contemporane de sorginte realistă, Freud a reuşit să modifice radical direcţia picturii după cel de-al Doilea Război Mondial. Iniţial, influenţa tehnicii sale picturale a fost resimţită în Marea Britanie, în rândul unor artişti tineri, ea devenind treptat vizibilă în toată lumea.
Alături de Francis Bacon, Lucian Freud a reprezentat revirimentul picturii contemporane britanice (iniţial) şi apoi al celei mondiale, influenţa artei sale fiind covârşitoare. Ceea ce criticii francezi au definit drept Şcoala lui Freud se face resimţit, este drept timid, şi în pictura română, în special în rândul artiştilor tineri sau foarte tineri. Un prim exemplu notabil este Remus Grecu, a cărui expoziţie – *Silence Faces*, deschisă în această primăvară la Anaid Art Galley, oferea un relevant exemplu de desen minuţios, perfect structurat şi aflat într-un evident dialog cu arta freudiană. Dintre tineri, s-a remarcat tânăra Ana Bănică, ale cărei compoziţii cu nuduri s-au apropiat considerabil de arta maestrului Freud.
Lucian Freud a reuşit în mai mult de o jumătate de secol de activitate să dărâme teza morţii picturii. Rafinamentul şi rigurozitatea l-au transformat într-un maestru precursor al unei noi direcţii actualizate a realismului în arta contemporană.

Anish Kapoor

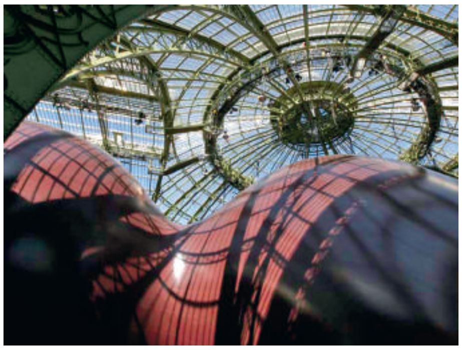
Arta ca monstru „Leviathan"

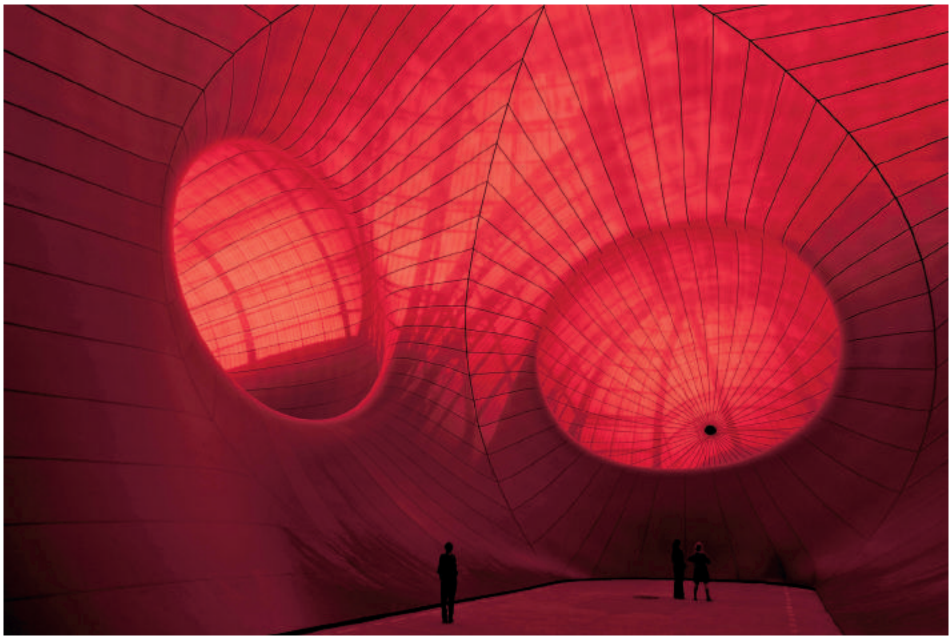
MONUMENTA 2011
Grand Palais, Paris
11 mai - 23 iunie, 2011

text de **LUCIA POPA**

După cum de alfel o spune el însuşi, Anish Kapoor a simţit încă de la început provocarea de a da un sens nou operei sale în cei 13 500 de metri pătraţi ai spaţiului de la Grand Palais (Paris). Trei elemente: orizontalitatea, verticalitatea şi lumina par „dilatate excesiv" aici. Şi nu doar Kapoor a fost pus în dificultate de rolul de a umple această imensă sală, sau mai degrabă hală de expoziţie. Fiecare artist care este ales să expună în fiecare an, în cadrul evenimentului MONUMENTA, finanţat de statul francez, trebuie să-şi asume domesticirea acestui interior „monstruos".

După ce, în cadrul ediţiilor precedente, pictorul Anselm Kiefer (2007), sculptorul american Richard Serra (2008) şi pictorul francez Christian Boltanski (2010) au atras sute de mii de vizitatori la Grand Palais, pentru artistul britanic de origine indiană Anish Kapoor, care a expus anul acesta între 11 mai şi 23 iunie, „cele trei provocări" au jucat în favoarea sa. El a conceput *Leviathan*, una dintre cele mai titrate lucrări în presa internaţională, o expoziţie curatoriată de Jean de Loisy.
Interpretări etimologice ale ebraicului „Leviathan" insistă asupra jocului dialectic de semnificaţii „înăuntru-înafară" (Leviathan este „cel care îşi aduce înăuntrul în afară"). Şi totuşi, Anish Kapoor lasă în secundar atât mitul biblic al monstrului marin omonim, cât şi referinţele la volumul lui Hobbes cu acelaşi titlu.
Într-un mod original, pe artistul indian îl interesează cum, în faţa unui corp supradimensionat, ochiul uman îşi pierde capacitatea de a-l înregistra integral şi, odată cu aceasta, sensul categoriilor primare de *înăuntru* şi *înafară*. Opera lui Kapoor trimite, fără doar şi poate, la o temă filosofică aristotelică şi mai apoi kantiană: sortarea realului pe categorii fundamentale. Şi „proiectul" său este ambiţios: autorul





este tentat să ofere „o soluție" pentru unele întrebări contemporane legate de conceptul de „artă".
Se știe că, de la filosoful Arthur Danto, întrebările despre esența artei devin extrem de problematice. Pe urmele interpretărilor lui Hegel, se pretindea că arta ar fi ajuns la finalul său. Adică la acel moment istoric în care ea se întoarce asupra semnificațiilor sale (ce este arta după ce ready-made-urile au situat în *concept* și nu în *obiectul plastic* sensul său?).
Aparent abstract, „Leviathanul" lui Kapoor este conceput ca un sistem de trei baloane gigantice de PVC; violacee și opace în exterior și purpuriu-translucide pe interior, ele comunică între ele, umplând astfel interiorul imensei cupole Grand Palais. Dimensiunile și nuanța de roșu aleasă de artistul britanic, căldura insuportabilă produsă voluntar, toate complotează în a sufoca spectatorul aflat înauntru. Acestuia i se lasă impresia acută de atingere aproape organică, de parcă ar fi pătruns de viu în trupul unui mamifer gigantic, în timp ce, în exterior, grandoarea bulelor în care lumina se reflectă puternic cultivă mai degrabă fiorul unei frumuseți reci.

Când te afli însă în exteriorul instalației, trebuie să îți amintești interiorul și, mai apoi, viceversa, exteriorul. Asfel, pentru ca privitorul să „înțeleagă" obiectul gigantic, Kapoor îi solicită memoria. Doar cu ajutorul acestei facultăți poți avea imaginea de ansamblu asupra „Leviathanului" său. Când ești doar în „interior", nu îl poți înțelege, pentru că nu îl poți cuprinde (doar) cu ochii.
Pentru artistul britanic, arta funcționează ca monstrul din Biblie. Asemenea „Leviathanului", ca să înțelegi arta trebuie „să o conservi în amintire". Fiecare obiect *nou* conține un *înăuntru* – timpul epocii în care este produs, dar și timpul subiectiv de receptare – și un *în-afară*" – istoria obiectelor anterioare sau posterioare care situează lucrarea într-un câmp de valori și semnificații.
„Monstruozitatea" Leviathanului este totuși „alteritatea", „diferența" creatoare sau, altfel spus, transgresiunea pe care o aduce în istoria artei fiecare lucrare sau operă unică, genială. Ce te poate înspăimânta (sau fascina) decât ceea ce este năucitor de diferit, *extra*-ordinar, ieșit din categoriile uzate ale „normalului"?
Fascinația lucrării lui Kapoor ține de ambivalența acestei „opere deschise" (Umberto Eco); un *interior* „dublat" de un *exterior*: ansamblul ei de sensuri reunește dimensiunile subiective ale actului creator și pluralitatea infinită de moduri ale receptării. Tocmai în această diformitate germinativă se conservă misterul operei. Prin indeterminarea asemănătoare stării primordiale a haosului, orice act al creației este o anulare a unei ordini anterioare.
Pentru că situarea artei în „concept pur" îi pare nevrozantă lui Kapoor, el decide să conceapă o lucrare care să uluiască simțurile: inevitabil, vizitatorii de la Grand Palais se simt copleșiți de înăbușeala irespirabilă și de roșul aproape organic al interiorului, se simt aproape zdrobiți de dimensiunile unei bule care pare să rupă cupola muzeului din centrul Parisului!
În felul acesta, „definiția" artei la Kapoor devine... monstrul Leviathan. Arta este *istoricitate* pentru că se construiește *în* și *din* memorie; fiecare „nouă lucrare" se sprijină pe mii de ani de evoluție a formelor simbolice. Dar arta trebuie să fie act *nou*, care violentează, „frământă" simțurile, și se adresează instinctualului diform, „monstruosului" din om.

Michelangelo Pistoletto

Despre optică

The Mirror of Judgement
Serpentine Gallery, Londra
12 iulie - 17 septembrie 2011

text de **SIMONA NASTAC**

Una dintre marile expoziții ale verii londoneze a fost „The Mirror of Judgement" de Michelangelo Pistoletto, la Serpentine Gallery. Hans Ulrich Obrist, co-directorul galeriei, spunea la vernisaj că arta lui Pistoletto este „atât de complexă încât ar putea fi echivalată cu teoria cuantică". Nume de referință al mişcării Arte Povera, artistul s-a impus în anii '60 cu seriile de lucrări *Quadri specchianti* şi *Oggetti in meno* – fundamentale pentru poetica operei totale, deschise (Gesamtkunstwerk), care l-a interesat toată viaţa şi inspirat în anii '90 să creeze celebra Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, cu programul de rezidenţe Universita delle Idee în Biella, oraşul său natal. Dacă Tablourile-oglinzi au suscitat o nouă percepţie asupra picturii figurative, integrând privitorul în compoziţie alături de personajele reprezentate, astfel încât lucrarea devine simultan ficţiune şi realitate, Obiectele în minus au fost un manifest de independenţă faţă de mecanismele creative dominante, transformând materiale „inferioare" precum cartonul, lemnul, sticla sau hainele vechi în obiecte artistice perfect legitime prin simbolistica atribuită de artist.

Expoziţia de la Serpentine Gallery este, evident, o expresie actualizată a acestor practici, juxtapusă unei alte tematici anunţată în 1978 – arta ca nou sistem interpretativ al structurilor de gândire religioasă. Instalaţia lui Pistoletto, replică ajustată a lucrării „Labirinto e Megafoni" de la Muzeul Boymans van Beuningen, Rotterdam (1969), transformă spaţiul galeriei într-un labirint din plăci de carton ondulat, în care lucrări vechi precum „Pozzo Specchio" (1966) şi „Trombe" (1960) sunt integrate alături de cele patru Oglinzi ale Judecăţii realizate pentru Serpentine în 2011. Oglinzile reflectă o piesă de mobilier liturgic catolic, un covor islamic de rugăciune, un Buddha din piatră, Tablele Legii şi vizitatorii care intră şi ies la propriu din operă, reconfigurând-o permanent cu o privire, un gest, un pas. Spaţiul central este dominat de un obelisc din oglinzi (început în 1961), deasupra căruia stă suspendat un imens simbol al infinitului. Artistul nu ne oferă picturi sau sculpturi de investigat, ci doar propria noastră imagine continuu metamorfozabilă în labirintul experienţei, fie aceasta mundană sau transcendentală. Paradoxal, oglinda este martorul trecutului şi devenirii în acelaşi timp, este ceea ce face prezentul posibil, este vidul care conţine totul.

pagina alăturată:
Michelangelo Pistoletto - Inginocchiatoio 2008
Mirror: 250 x 200 cm; wooden kneeling-stool: 99 x 50 x 49 cm
Courtesy of Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin
Photograph: Aurélien Mole
© 2011 Michelangelo Pistoletto

sus:
Michelangelo Pistoletto
Installation view, Serpentine Gallery, London
(12 July - 17 September 2011)
© 2011 Sebastiano Pellion

jos:
Michelangelo Pistoletto
Lavoro - passacavi, 2008 - 2011
Silkscreen on polished super mirror stainless steel
59 x 59 in. (150 x 150 cm)
Courtesy of the artist and Simon Lee Gallery, London

Michelangelo Pistoletto
Lavoro - betoniera, 2008 - 2011
Silkscreen on polished super mirror stainless steel
59 x 59 in. (150 x 150 cm)
Courtesy of the artist and Simon Lee Gallery, London

L-am întâlnit pe Pistoletto pe 13 septembrie, la vernisajul expoziției Lavoro de la Simon Lee Gallery, la 30 de minute de Serpentine. Mi-a spus că i-a plăcut Sibiul, mi-a scris numărul de telefon pe o carte de vizită și m-a rugat sa-l sun pentru un scurt dialog… despre optică: „Oglinda există doar dacă reflectă, altfel își pierde scopul. Uitându-mă în oglindă, m-am întrebat: dacă eu sunt oglinda, cum mă pot recunoaște în absența ei? Trebuie să introduc o a doua oglindă, astfel încât să reflecte și să fie ea însăși oglindă. Și putem continua astfel, la infinit. Absurd, nu-i așa?"

Tony Cragg

Prezentul indicativ al sculpturii

IT IS, IT ISN'T
Chiesa S. Cristoforo, Lucca, Italia
26 iunie – 10 septembrie 2011

text de **DEBORA PIOLI**

"It is, it isn't". Tot ceea ce trăieşte şi are formă se naşte din nesiguranţa şi din nebulozitatea gândirii. Linii şi forme care constituie profiluri de figuri, priviri şi mişcări senzuale de corpuri materiale: operele unui geniu, ale unei epoci contemporane de sculptură, Tony Cragg.
Întrebările sunt cele care, născându-se din impactul emotiv al oricărui consumator de operă de artă, garantează progresul, în căutarea experimentată de autor, dar şi în receptarea creaţiei înseşi. Istoria unei arte – mai ales când această istorie este legată de prezentul indicativ – se eliberează în direcţia marcată mai degrabă de semne de întrebare, decât de răspunsuri. Dacă răspunsurile sunt un tot unic cu gândirea schematică, curiozitatea pe care o stârneşte o operă de artă este motorul care produce noile forme şi noile gândiri; un „timp nou" al fiecărui timp. Astăzi, noua eră a sculpturii abia a început, găsindu-şi protagonistul în britanicul Tony Cragg, care, prin opere ce încearcă limitele materiei şi ale formelor, răsună de semne de întrebare.
Acestea sunt afirmate cu putere prin expoziţia inaugurată de curând la Lucca de Asociaţia „San Cristoforo – artă, ştiinţă, filosofie şi spiritualitate", care pune în scenă în splendidă biserică romanică San Cristoforo şi în principalele oraşe italiene, explorarea artistului într-un domeniu absolut inedit pentru el: raportul dintre cultură şi poezie. În catalogul expoziţiei, sub grija lui Jon Wood, există numeroase texte de Wallance Stevens, Mirna Loy, Robert Frost, W. H. Auden şi Billie Costance; autori frecventaţi dintotdeauna de sculptor în cadrul privat al preţioasei sale biblioteci de acasă, însă niciodată până acum făcuţi „publici", ca să spunem aşa, în rolul de interlocutori în geneza personală a autorului şi în fabricaţia sa artistică. Pe Cragg îl interesează poezia care se ocupă de materie. O poezie care să se preocupe – şi să se ocupe – de materie, „lucruri" în sensul poetic al naturii sale. „În ultimii o sută de ani", explică artistul la o conferinţă de presă, care pare mai degrabă o *lectio magistralis*, „studiul şi cercetarea asupra materialelor s-au înmulţit. Este clar, materia este centrală pentru existenţă. Ne extindem noi înşine în materialul pe care îl folosim în fiecare zi (prin haine, prin camerele noastre etc.); face parte din planul nostru de supravieţuire, bazat pe reguli economice, utilitare. Arta şi sculptura reprezintă una dintre puţinele activităţi umane care implică materia, eliberate însă de caracterul necesar pe care îl comportă utilizarea acesteia. Poezia şi sculptura sunt asemănătoare pentru că folosesc materiale noi pentru a caută noi forme cărora nu trebuie să li se extragă un înţeles cu orice preţ." Tony Cragg, artistul fost tehnician al unei industrii de cauciuc, artistul-om de ştiinţă, inaugurează la Lucca, o cale absolut inedită pentru el, fiind cotat printre primii douăzeci dintre cei mai mari artişti din lume. Operele – în lemn, fibră de lemn, carbonat de bronz şi una în marmură din Alpii Apuani (omagiu teritoriului) – sunt o garanţie explicită a voinţei poetice de a încerca şi de a depăşi limitele figurii – element care susţine sculptura ultimilor o sută de ani. „Tony încearcă să realizeze nerealizabilul", declară Jon Wood, „creaţii în care fiecare linie, strat de viaţă al materiei, indică o limită şi o cale mai bună de a o depăşi". Liniile creaţiilor lui Cragg respiră în osmoză cu spaţiul; descoperă în atmosfera din San Cristoforo – unde lunga listă de nume a celor din Lucca căzuţi în al Doilea Război Mondial gravate pe piatră Guamo creează o spirală în urcare – un *alter ego* ideal. „Realizarea operei *It is, it isn't* în această biserică", afirmă Cragg în faţa audienţei emoţionate, mulţumindu-le promotorilor care au făcut posibilă această nouă experienţă a sa „îmi inspiră o senzaţie de entuziasm şi de bucurie complet noi. În vieţile noastre există lucruri pe care le cunoaştem, şi altele pe care credem că le ştim. Dincolo de acestea sunt cele în care trebuie doar să credem. "

Proiectul a fost conceput şi coordonat de StefaniaTrolli, în colaborare cu Arturo Nardini şi Lisa Tucci Russo, promovat şi organizat de nou-înfiinţata Asociaţia San Cristoforo Art-Philosophy-Science-Spirituality. Expoziţie a fost organizată prin grija lui Jon Wood.
La inaugurare, artistului Tony Cragg i-a fost conferită Înalta Recunoaştere din partea Senatului Republicii Italiene, pentru operele şi geniul său.

www.PAOLOCERRI

DĂ FLUTURE

5 Eseu / Essay

Pictura, geamandura

text de **ERWIN KESSLER**

Nici măcar cei ce s-au agăţat de ea ca de o geamandură nu au crezut, după 1989, că pictura va mai avea un viitor în arta românească. Şi pe bună dreptate. Pictura era genul artistic cel mai abuzat şi cel mai compromis. Este adevărat că se făceau şi statui şi fotografii şi filme propagandistice în anii '70- '80, care umflau cultul ceauşist al personalităţii. Dar pictura era genul artistic omagial prin excelenţă.

Tablouri cu Nicolae Ceauşescu, cu Elena Ceauşescu, tablouri cu cei doi conducători, tablouri cu vizite de lucru, momente festive, evenimente istorice inventate sau compoziţii propagandistice pur poetice, avântate în gol, au viciat profund nu doar spaţiul vizual, ci şi mentalul colectiv românesc. Tablourile omagiale erau pe pereţi, în săli de expoziţii, dar şi în ziare şi reviste, la televizor, erau monedă de schimb în jocul puterii, mijlocind micilor aparatnici şi culturnici obţinerea favorurilor frecvent fictive ale forurilor centrale. Tablourile erau omniprezente şi totuşi perfect absente, pentru că nu contau nici pentru cei ce le făceau, nici pentru cei ce le primeau, şi cu atât mai puţin pentru public. Pictura devenise, datorită acestui troc ideologic, o marfă fără valoare culturală intrinsecă, spirituală sau umană. Era un instrument de transfer. La mijlocul anilor '90, Ion Bitzan, probabil cel mai important antreprenor de pictură oficială al ultimelor decenii comuniste, îmi mărturisea că tablourile deveniseră o simplă rutină. Nu exista o (re)presiune a sistemului şi nici (răs)plata nu era considerabilă. Declasată cultural şi social, pictura era o procedură care se reproducea în virtutea inerţiei. Şi nu e vorba doar despre tablourile omagiale, ci despre aproape întregul regn estetic al picturii acelei vremi, asupra căreia se extinsese umbra compromisului condamnabil. Esenţă a producţiei pe stoc, caracteristică ultimei perioade a economiei comuniste, pictura satisfăcea, ca şi o bună parte a industriei (ne)bunurilor de consum, nevoi inventate cu produse expirate. Pantofilor din PVC, ţepeni şi hidoşi precum „gheata spaniolă", şi cămăşilor din PES, otrăvite precum aceea a lui Nesus, le corespundea portretul de Dorian Gray al picturii anilor '80: strâmbă, searbădă, nevolnică, gata să lingă pumnul puterii, decăzută şi din poziţia de forţă ideologică pe care o avusese în anii realismului socialist.
Compromisului/conformismului politic la care se preta pictura i se adăuga însă un alt ingredient letal: profunda deprofesionalizare, retardarea şi incompetenţa sistemului de învăţământ de artă, a scenei artistice, a structurilor de breaslă şi a mediului critic local. Faptul că divergenţele estetice s-au menţinut, timp de decenii, la nivelul „tensiunii" dintre cei doi poli ai sistemului estetic babo-ciucurencist reprezintă un reper major al incompetenţei lumii artistice locale. Baba şi Ciucurencu, cu pleiadele adverse de discipoli şi emuli, dau seama de retardarea şi de ineficacitatea culturală a întregului model artistic, lucru vizibil şi în sistemul de studiu şi de admitere în învăţământul superior artistic. Extrem de selectiv, restrâns şi retrograd, acesta pretindea candidaţilor (şi apoi studenţilor) exerciţii sterile de compoziţie, stilizare şi discurs plastic pseudo-modernist, aflate în flagrant contratimp cu lumea artistică a momentului. Prin ele se atingea însă un deziderat inconştient: auto-reproducerea unui sistem retrograd, gerontocrat şi conformist, a unei elite ineficace, dar cultivate – tocmai din acest motiv – de către regim.
Compoziţii sofisticate, dar lipsite de viaţă, gesturi mari, tragice, dar a-morale şi neangajate în real, spiritualitate excesivă, dar elitistă, obscură, ermetică, orbirea clinică faţă de social, împreună cu inapetenţa reflexivă sau confundarea conceptualului cu culturalismul, toate aceste trăsături caracterizează o practică picturală profund conservatoare.
Supravieţuirea acesteia era efectul exclusiv al înregimentării artiştilor în structura de control şi administrare a UAP care filtra, prin mecanismele de admitere şi promovare proprii, doar ceea ce promitea să convină sistemului dat. Piaţa de artă, practic inexistentă, nu avea niciun rol în reglarea relaţiilor din interiorul breslei, nu putea să susţină prin achiziţii o orientare sau alta, un program anume, un tip de libertate sau atitudine, nu putea să-şi manifeste rolul de cenzor independent al ofertei artistice. Pictura distinsă, optimistă, rafinată şi împăiată, a unor Piliuţă, Vasile Grigore, Alin Gheorghiu, Pacea, Câlţia, Ilfoveanu etc. etc., preocupată de acorduri, armonii şi meşteşugite puneri în pagină de gesturi şi poze edulcorate, se întindea, la fel ca şi pictura oficială, ca o plapumă peste conştiinţa culturală şi socială a unui public somnolent.
Doar o mică facţiune picturală aparte se constituie în anii '80 în jurul poeticii Prolog. Aparte în prologism nu este opţiunea plastică, la fel de regresiv-modernistă ca şi aceea a maeştrilor de vid de mai sus, ci insertul iconografic neconform cererii oficiale sau sociale, respectiv insinuarea încăpăţânată a unei platforme de simbologie creştin-ortodoxă, cu nuanţe extatice, mistice şi naţionale. Platforma ortodoxistă a fost tolerată de către regim pentru că nu s-a dezvoltat misionarist dincolo de ghetto-ul elitar al artei şi pentru că, pe alocuri, s-a intersectat cu un anume tip de autohtonism românist care, în varianta protocronistă, devenise ideologie culturală oficială. În plus, prologismul părea încă un escapism estet, socialmente inert, care oferea un debuşeu evazionist unde erau cauterizate şi anihilate tensiunile reale din societatea comunistă, prin propulsarea lor spre orizonturi evanescente, străine de protest şi revoltă. În afara prologismului, doar câteva insuliţe de neconformitate se iviseră în mediul tinerilor pictori, la jumătatea anilor '80. Unele erau ecoul strategiilor culturale post-pop-art, cu un sensibil iz politic, pre-

cum, de pildă, la Teodor Graur. Altele erau generate prin contaminarea indirectă cu noul individualism rebel al neo-expresionismului european, avid de „mitologii personale" pe alocuri viscerale, pe alocuri decorative, cu priză îndeosebi la o generaţie de tinere artiste exasperate, precum Vioara Bara, Aniela Firon sau Ioana Bătrânu.

Hiroshima după bombă era, pe scurt, pictura românească la 1989. Era majoritară în sistemul artistic local aşa cum erau ruinele pe locul oraşului japonez, şi, ca şi acelea, era iradiată profund, dar cu izotopi grei de lehamite. Căderea regimului comunist nu a determinat, semnificativ, nici o restructurare majoră, catastrofală, în câmpul artei, nici o revelaţie radicală imediată, înnoitoare. Prima mişcare remarcabilă pe ansamblul scenei artistice naţionale a fost făcută, totuşi, dinspre pictură, în 1990. Este vorba despre expoziţia *Filocalia*, de la Etajul 3-4 al Teatrului Naţional din Bucureşti. Două lucruri esenţiale pot fi consemnate despre această manifestare-cheie: ea a fost majoritar picturală şi majoritar spirituală. A existat un cert element vindicativ în această expoziţie, aşa cum a existat şi un cert element proiectiv. Prin ea, prologismul „bizantinist", marginal şi tacit contestatar al anilor '80, se erija în noul far al artei autohtone, vădindu-şi pornirea „totalitară" de a învălui şi de a acapara, ca stil naţional al artei momentului, întreaga scenă a vizualului local.
Devenit autoritar, revizionist, misionar şi dominator, neo-bizantinismul a fost receptat şi calificat ulterior, pe bună dreptate, drept neo-ortodoxism, avatar al fenomenului ortodoxist interbelic, centrat atunci în jurul gândirismului, ce îmbina etno-naţionalul şi creştinismul ortodox într-o unitate-etalon considerată antropologic primordială, legitimă şi singular autentică în raport cu spiritul românesc.
Pe scheletul de ideologie şi practici artistice conturate în 1990 de către Filocalia, s-a constituit, rapid, întreaga mentalitate şi eşafodajul instituţional ce va purta numele de Catacomba şi care, pe parcursul mai multor ani, va ambiţiona, federalizând interese artistice şi politice distincte şi forţând adeziuni confuze, să constituie o masă critică de protagonişti spiritualişti ai scenei de artă locale, astfel încât să cultive conştiinţa unei permanenţe, a unei constante, a unui teritoriu ferm ortodoxist în interiorul lumii artei.
Dar, atât formal, cât şi spiritual, neo-bizantinismul devenit neo-ortodoxism nu are nici aspectul şi nici unghiul de incidenţă ideologică al ortodoxismului iniţial. Nimic din rigiditatea franc propagandistică şi estetic indigestă a ortodoxismului nu mai poate fi regăsit acum, şi prea puţin din fixaţia folclorică a aceluia penetrează discursul neo-ortodoxist. Acesta din urmă, şlefuit şi oarecum de-naturat de deceniile de practică modernist-clasică în ambianţa scenei artistice româneşti din vremea comunismului, aspiră vizibil nu doar la a convinge, ci şi la a seduce.
De la Paul Gherasim la Horea Paştina şi de la Mihai Sârbulescu la Horia Bernea (dar cu excepţia notabilă a lui Ion Grigorescu), practica picturii plăcute (înrădăcinată în cutumele şi regresul mental al culturii vizuale româneşti a anilor '70-'80) este la fel de sfântă pentru aceşti artişti ca şi practica simbolicii ortodoxe. Identic, prejudecata exhibării culturaliste (aspectul elitist, pus la punct cultural şi „informat" al tabloului) este la fel de caracteristică neo-ortodoxismului şi tot pe atât de străină de inflexibilitatea îngust autohtonistă a ortodoxismului originar. Neo-bizantinismul devenit neo-ortodoxism are mâna moale şi pusă pe convingere prin mângâierea suprafeţei, nu prin împlântarea tezelor în aceasta. Are dorinţa intimă de a se face plăcut şi nu doar auzit şi are, mai mult decât orice, ambiţia de a fi în rândul lumii intelectuale şi culturale internaţionale (aceasta, împreună cu vocaţia misionaristă, explică cele câteva tentative concertate de proiectare a respectivei mentalităţi în spaţii europene, precum Veneţia, versantul – părelnic – încă bizantin al unei Italii al cărei renascentism continuă să fie văzut, donquijotesc, desuet şi intelectualist, drept marele competitor al renăscutului iconism neo-ortodoxist). Neo-ortodoxismul de bon ton nu vrea să se plaseze dincolo de marginea excesiv ideologizată a lumii artei, pentru a nu putea fi acuzat de fanatismul de care se fereşte (de aici vine separarea clamoroasă de extremismul unor manifestări ce ocupă, imediat, nişa lăsată liberă a ultra-ortodoxismului, pentru care paradigmatic este fenomenul Zidaru).
Pe scurt, neo-ortodoxismul care ridică sus stindardul picturii după 1989 este şi nu este continuatorul ortodoxismului interbelic şi totodată este şi nu este continuatorul modernismului clasic, revolut, al anilor '70-'80. Este o combinaţie a ambelor forme culturale regresive, devenite, prin mişcarea ruletei istorice, un reper al progresului mentalităţilor culturale, prin opoziţie faţă de comunism. Dar, dincolo de orice hibridizare, neo-ortodoxismul vine imediat după 1989 ca un aspirator social şi estetic al lumii picturale locale aflate în derivă. Pictura oportunistă scăpată din lagărul comunist se repliază şi se refugiază prompt sub pulpana neo-ortodoxistă (deja în „Filocalia", manifestare de federalizare misionară, apar artişti care nu avuseseră nimic de a face cu prologismul înainte de 1989, dar care îşi convertesc la spiritualitate religioasă căutările steril-plastice).
Acest fenomen va dura până spre sfârşitul anilor '90 şi va prilejui unele dintre cele mai hilare şi groteşti convertiri, hibridizări şi alianţe, prin care chiar şi foşti practicanţi ai cultului ceauşist se vor „regăsi" în simbolica ortodoxă. Iconismul (reprezentarea de embleme, simboluri şi figuri politice devenite şablon inalterabil, recognoscibil, cu funcţie de reprezentare extra-estetică) şi servilismul (punerea între paranteze a individualităţii proprii în favoarea unei comenzi sociale transcendente), calităţile necesare ale pictorului oficial ceauşist, i-au apropiat, probabil structural, pe oficianţii cultului personalităţii (comuniste) de oficianţii cultului divinităţii (ortodoxiste), fixaţi, cu toţii, pe ascultarea şi supunerea faţă de simbolurile inalterabile şi faţă de figurile iconice.
De matricea neo-ortodoxistă se va apropia nu doar reînviata industrie monastică şi urbană a icoanei (articol artistic – puţin studiat ca estetică, ideologie şi sociologie culturală – ce ţine totuşi de pictural, şi care şi-a constituit, în ultimii 20 de ani, o piaţă a „noului vechi actual" ce depăşeşte cu mult, atât ca volum, cât şi ca valoare a tranzacţiilor, piaţa artei efectiv contemporane), ci şi moştenitorii diferitelor variante de protocronism traco-geto-dacic descendent din Cântarea României, de la pictorii de (inventate) inscripţii vechi sau arheologisme rapsodice, până la fabulatorii de sofisticate ansambluri totemic-mitologice, de diverse tipuri, de la cel simili-ortodoxist al lui Silviu Oraviţan până la cel zamolxist al Paulei Ribariu sau cel fantezist al lui Alexandru Chira. Pe ansamblu însă, efectul imediat al regrupării picturii sub flamura unui nou ideal (ne-comunist ca aspect exterior) a fost un impuls deosebit dat picturalului, îndeosebi aceluia figurativ, reprezentaţional. Picturatori de diverse confesiuni şi orientări proliferează într-un fel de expansiune tumorală în primii ani după 1989 când (şi sub influenţa relaxării şi democratizării admiterii în învăţământul superior de artă), chiar dacă puţini au ceva de spus, mulţi au ceva de pictat. O rapidă şi vinovată punere între paranteze a tot ceea ce însemnaseră, în artă, cele patru decenii de comunism, o amnistie generală manifestată ca amnezie colectivă a însoţit această opţiune inconştientă de grup pentru spiritualitate şi picturalitate, pentru un fel de continuitate, rutină şi supravieţuire travestite în transfigurare şi înălţare.

Nu întâmplător, în această perioadă, artistul „naţional", în jurul căruia se desfăşoară un adevărat ritual public este Horia Bernea, artistul cu cea mai mare vizibilitate şi cu aplomb în sfera socială şi mediatică este Sorin Dumitrescu, iar cel mai

promiţător tânăr artist spre care se îndreaptă aşteptările multora este Ioana Bătrânu. Toţi trei sunt pictori, toţi trei au avut episoade sau perioade consistente de prologism, toţi trei sunt – uneori extrem de vocali – piloni ai discursului neo-ortodoxist. Dar, ceea ce se observa mai greu în entuziasmul general pentru spirit şi pictură era faptul că un cu totul alt artist avansa treptat către recunoaşterea internaţională (miză neînsemnată pentru neo-ortodoxismul pictural, care ţintea spre dominarea scenei locale), prin tacite delimitări de vulgata spritualist-picturală naţională. Dan Perjovschi, un absolvent de pictură care îşi recuzase statutul („superior"), pentru a deveni un „caricaturist" („inferior"), un practician al desenului cotidian. Mai mult, Perjovschi îşi dispreţuia el însuşi desenul, îl deturna către o practică conceptualistă, prin operaţiuni consecvente de delegitimare auratică (ştergere voluntară, scanare mediatică, reproducere mecanică etc.). O cu totul altă retorică era insinuată astfel şi propusă la scară globală, sub auspiciile unei marginalităţi pe plan local, dar şi cu abila răstălmăcire a unei resurse tradiţionale (desenul) în cheie alternativă. Procesul şi sensul ascensiunii lui Perjovschi a fost ori ignorat ori boicotat, dar nu a fost înţeles în adevărata sa semnificaţie de critică la adresa principiilor întregului sistem artistic local.

O reacţie promptă la pata de ulei întinsă în lumea artei locale odată cu manifestul re-pictant şi replicant al „Filocaliei" a fost însă coagularea celeilalte facţiuni. La doar un an distanţă, în exact acelaşi spaţiu expoziţional, Galeria Etaj 3-4 a Teatrului Naţional din Bucureşti, se deschidea în 1991 expoziţia-provocare „Sexul lui Mozart". Dacă se poate rezuma în două cuvinte opţiunea ideologică a acestei expoziţii, acestea ar fi ambele negaţii: anti-pictura şi anti-spiritualul. Nu numai că „Sexul lui Mozart" reunea o bună parte a artiştilor care refuzau înrolarea în direcţia ideologică neo-ortodoxistă deja amorsată în 1990 prin expoziţia „Filocalia", ci, pe baza acestei expoziţii, se va constitui unul dintre grupurile cele mai active în direcţia anti-ortodoxistă, grupul subReal, formaţiune artistică ce a avut mereu în vizor mitologia şi ritualistica naţională, ca şi neo-ortodoxismul, dar de pe o poziţie totalmente contrară, cultivând umorul acolo unde neo-ortodoxismul punea morga şi decoperţând grotescul acolo unde neo-ortodoxismul reinventa sacrul. Mai mult, pe fundaţia atitudinală şi mentală (critică, ludică, demistificatoare, anti-transcendentă, progresistă şi tehnologizantă) pusă de „Sexul lui Mozart" şi de subReal, se va constitui platforma estetică, ideologică şi politică a Centrului Soros pentru Artă Contemporană (exact aşa cum pe „Filocalia" s-a conturat Catacomba), principala sursă de diseminare a unei mentalităţi şi a unor practici contrare acelora neo-ortodoxiste. În esenţă, acestea erau destructurante, ex-centrice, anti-fundamentaliste ca ideologie şi alternative ca practici. Mizând totul pe video, foto, pe computer şi pe arta socială, critică, deconstructivă şi deschisă, mentalitatea promovată de platforma CSAC de-legitima societatea închisă, etno-centrică şi teocrată a neo-ortodoxismului.

O victimă colaterală, dar majoră, a acestei polarizări antagonice, a fost tocmai pictura. Asta pentru că pictura (iconicitatea ei, caracterul ei spiritual, reprezentaţional, reprezentativ şi figurativ îndeosebi) au fost puse, tacit, la zid, întrucât pe ele se sprijinea cu predilecţie discursul neo-ortodoxist. În climatul de destindere generală, de inconştienţă culturală şi socială din primii ani după 1989, când arta se complăcea în largul ei ca pictură, această reacţie decisă (şi consistent susţinută financiar, politic şi social) a creat nu doar confuzie, ci şi replieri (unii artişti şi-au deturnat în acest climat cariera de pictori către aceea de instalaţionişti alternativi), dar, mai ales, a fost indusă o atmosferă de neîncredere şi dezangajare faţă de pictură. Aceasta a fost fatală, pe termen lung, neo-ortodoxismului, care a pierdut treptat atât din viteză şi aplomb, cât şi din influenţă (sub presiunea unei multitudini de factori). Dar cel mai grav efect a fost asupra mersului înainte (aşa cum era el, inconştient şi necritic) al picturii locale. Debusolata şi dezangajata generaţie de artişti (îndeosebi de pictori) cunoscută sub numele de generaţia 1996, este o mărturie a acestui moment de restrişte culturală. Lipsa de repere, de problematizare şi de încredere într-o practică rutinieră, fără orizont, devenită vetustă şi aparent retrogradă, dar care continua să fie cultivată în şcolile de artă drept o vocaţie umană majoră, crucială, incapacitatea de adaptare la un mediu social tot mai competitiv şi coroziv (în mare măsură din cauza unei pregătiri profesionale într-un învăţământ superior sclerozat, foarte puţin diferit de cel ante-decembrist) şi-au pus amprenta asupra unei generaţii de pictori lipsiţi de perspective, de rigoare şi vigoare. Pictura, pictorii, nu erau pregătiţi să se confrunte cu o lume reală, exterioară, în care dominau, de acum, fricţiunile politice şi sociale şi, mai ales, ritmul trepidant al metamorfozelor culturale, invazia mass-media, publicitară şi spectaculară. La fel ca în anii comunismului, tinerii pictori erau educaţi pentru a prelungi modelul gerontocrat al unui formalism şi culturalism încifrat şi închistat, elitar, duplicitar şi veleitar, în discordanţă totală cu o societate care se trezea la valorile schimbului, acţiunii, investiţiei, divertismentului, consumului lucid.

Dar atunci când totul părea pierdut (şi tocmai din această pricină) şi, mai ales, venind exact din mediul învăţământului superior de artă, o mişcare virală, în deplină debandadă, iniţial, şi într-o consecventă agresivitate, ulterior, a adus un suflu nou nu doar pe scena artei, ci mai ales pe aceea a picturii. Este vorba despre grupul Rostopasca. Pictajele Rostopasca au izbucnit după 1997 din atmosfera sufocantă în care proaspeţii absolvenţi ce alcătuiau grupul îşi petrecuseră anii de studiu şi, mai ales, din lipsa totală de viitor ce îi aştepta la încheierea studiilor. Pe acest fundal, un tip de acţiune picturală provocatoare a luat naştere, care violenta multe dintre prejudecăţile ferme ale lumii artistice locale, printre care adorarea originalităţii (Rostopasca va produce lucrări şi acţiuni realizate nu în colaborare doar, ci în devălmăşie), a viziunii (membrii grupului se vor manifesta deschis oportunist, producând, în spiritul pieţei, lucrări destinate unor ocazii oferite din exterior), a fidelităţii faţă de mijloacele artistice, îndeosebi faţă de pictură (pictura lor este, asumat, pictaj, un fel de post-pictură, un afişaj cu mijloacele picturii) şi, mai ales, a încrederii culturaliste şi elitiste în relevanţa istorică a faptelor artistice proprii (Rostopasca va cultiva un etos consumist al auto-satisfacţiei ce ignora sau ridiculiza seriozitatea, posteritatea).

Impactul activităţii grupului Rostopasca asupra scenei artistice locale nu poate fi subestimat: ei au adus un aer de prospeţime, un nou pact al artei cu viaţa şi cu piaţa, sărind, cu dizgraţie, dar sărind, totuşi, peste teritoriile necrozate ale rutinei plastice locale. Mulţi artişti tineri au intuit în succesul Rostopasca un model nou de acces către spaţiul public. Rostopasca a avut, în ciuda caracterului voit destructurant, un ax central vizibil, pictura. De altfel, în fervoarea pictajelor Rostopasca poate fi regăsit excesul şi atitudinea extatică şi auto-gratifiantă a picturii Ioanei Bătrânu, dar şi criticismul acid, concis, al lui Dan Perjovschi, căruia i se adaugă strategiile demistificatoare şi distanţarea sarcastică, dezvoltate de către subReal. Rostopasca a apărut atunci când retorica neo-ortodoxistă îşi încheiase ciclul istoric, iar propaganda platformei alternative a CSAC se domolise până la pieire. În acest vid de putere estetică, dar făcând uz de elemente preluate de la ambele focare de autoritate decăzute, Rostopasca a reuşit să repună în discuţie nu doar un fel (nou) de a face artă (arbitrar, consumist, focalizat lucid pe

divertisment), ci și un fel nou de a face pictură, inspirat din modurile recent resorbite istoric (avid, cu entuziasm, dar și critic, lăsând la o parte atât codurile simbolice creditate, cât și moralizarea și valorizarea gravă, revolută, a faptului artistic).
Oricât de derizorie pare acțiunea Rostopasca, ea a înviorat scena artistică locală în preajma anului 2000 și, mai ales, a re-conectat-o la realitatea civilizației timpului, așezând arta acolo unde se află și acum: în zona divertismentului, a socialului, a modei și a spațiului public. Pe urmele Rostopasca, o întreagă pleiadă de artiști au reîncărcat bateriile picturii la începuturile noului mileniu, adăugând note de mitologism aberant și exaltat, venit dintr-o relație denaturată, dar vie cu neo-ortodoxismul și societatea spectacolului (Alexandru Rădvan, Tara von Neudorff, Roman Tolici) sau cu ideologisme curente, sărăcite, precum feminismul trecut printr-o sită neo-pop (Suzana Dan, Anca Benera). Apariția și dezvoltarea sistemului de galerii private, comerciale, îndeosebi după anul 2005, a contribuit semnificativ la reconfortarea picturii. Chiar dacă multe dintre propunerile acestor galerii au fost evenimente în sine, sociale, intelectuale, singura marfă pe care ele ar fi putut să o propună, iar piața ar fi putut să o absoarbă, rămânea, de departe, pictura. Acest lucru a constituit un impuls semnificativ pentru artiștii care, chiar dacă au debutat ca autori de acțiuni și evenimente, s-au simțit obligați, treptat, să devină producători de bunuri picturale capabile să fie asimilate de piața în curs de formare.

Dacă reinventarea picturii de către Rostopasca are în spate dezgustul față de supraviețuirea necritică a acesteia sub dominația dinastiei neo-ortodoxiste (care, totodată, a și alimentat nevoia și atașamentul față de pictură resimțit de către Rostopasca și emulii ei), următoarea mișcare pe scena picturii locale a apărut mai degrabă dintr-o relație de contestare a contestării. Școala de gri de la Cluj (prima branșată direct la evoluțiile picturii mondiale a momentului), a cărei influență a început să se resimtă deja în jurul anului 2005, este, atât prin programul iconografic coerent, cât și prin programul cromatic, la fel de încărcat ideologic, o critică implicită, dar severă – prin ignorare –, a multora dintre excesele din primii 15 ani de pictură postdecembristă. Mai întâi, la nivel iconografic, nimic din ceea ce se dezvoltase cu obstinație în perimetrul neo-ortodoxist sau în cel (post)rostopascist nu penetrează idiomul școlii de la Cluj, care pare teleportată în arta locală direct dintr-un alt univers. Nici simbologia neo-ortodoxă, nici signaletica divertismentului consumist, nici fervoarea cromatică, nici militantismul pentru un ideal social național și nici apetența consumistă nu fac obiectul investigațiilor lui Man, Bercea, Ghenie sau a discipolilor acestora. La prima vedere, aceștia par că ies din actualitate, atât prin teme, cât și prin spectrul cromatic predilect: ei nu reprezintă momentul strict prezent prin reprezentările lor. Momentul surprins în pictura lor pare, mereu, să fie antedatat, învăluit de o pâclă indefinibilă, obscură, ce ține, totuși, de trecut sau de un sentiment (frecvent precipitat nostalgic) al trecutului, al învechitului.
Pentru prima dată în istoria picturii postdecembriste, referiri explicite, foraje și baze de studiu plasate în interiorul moștenirii mentale și materiale comuniste proliferează în chip conștient, asumat, programatic și, mai ales, ne-vindicativ, în lucrările reprezentanților școlii de la Cluj (e drept că și Ioana Bătrânu și alți artiști se raportaseră, mai mult afectiv și moralizator la comunism, dar niciodată nu făcuseră acest lucru în chip programatic, sistematic și pragmatic).
Echivocul raportării la lumea comunistă, amestecul de evocare și fantazare, aparenta validare a consistenței vizuale și mentale a acelor vremuri (prin intensitatea sugestiei eliptice, niciodată explicit incriminatoare), au conturat un spațiu propriu extrem de caracteristic al Școlii de la Cluj, care a fost imediat duplicat și replicat în nenumărate imitații și divagații. Poziționarea politico-estetică a Școlii de gri de la Cluj este ecumenică, efect al unei tendințe relativiste, general-occidentale, înclinată spre recuperarea, mai ales la nivel antropologic, a structurilor mentale și comportamentale tipice unui mod de viață recent revolut, dar nu întru totul înțeles. De aici investiția picturală în realism, un realism nu socialist, ci consumist (pentru că toată această cercetare este realizată în spectrul spectacularului benign, finalmente al divertismentului), de aici investiția în griul care muzeifică, anti-patetic, ocolind pornirile culturale fixate pe reglarea conturilor cu trecutul comunist (specifice artei moralizatoare, religioase sau nu, a anilor '90), de aici ambiguitatea poziționării politice (într-un moment de derută și regrupare ideologică precum cel actual, acest tip de artă evită opțiunea decisă pentru critică, pentru progres, pentru vreun ideal sau pentru vreo aspirație distinctă).
Meritul modelului pictural al griului de Cluj este acela de a propune o formă artistică „tare”, compactă și recognoscibilă, care adăpostește conținuturi ideologice „moi”, niciodată tranșante, indecise, ce se feresc tocmai de aplombul obositor uneori al picturalului precedent. Fie el neo-ortodoxist, vetust-modernist sau strident consumist, picturalul românesc al ultimelor două decenii a fost producător de zgomot cromatic și iconografic, conturat pe un fond de dezangajare antropologică consecventă (relația compromisorie cu comunismul, ulterior cu autoritarismul spiritualist rutinier, iar apoi cu intrarea defetist-afirmativă pe piața consumului și a divertismentului). Școala de la Cluj a pus între paranteze zgomotul acesta de suprafață și a scos în prim-plan fundalul, acel spațiu al echivocului în care afirmarea și negarea sunt indistincte. Nu e de mirare că în acest punct ea a făcut un salt enorm peste timp, a sărit atât peste prezenteismul ultragiant din superconsumismul rostopascist, cât și peste revizionismul vindicativ și militant al neo-ortodoxismului, îmbrățișând (pe mai multe paliere, de la cel pur plastic la cel mental) laxismul ambiguu al alexandrinismului babo-ciucurencist din anii '70-'80.

Din toate aceste salturi, ceea ce a rămas permanent – și îmbucurător pentru pictură, ca instanță abstractă – este producția consecventă de tablouri pe scena artei românești. Acum, când și modelul Școlii de gri, prin clujirea generalizată a artei locale, a intrat într-un (încă abil mascat) impas, când s-au atins limitele canonice de maturitate ale modelului și când marja de înnoire a acestuia s-a redus considerabil, s-a ajuns la un stres de subsolicitare creatoare. S-a ajuns la același tip de complacere artistică din anii '80. Din acest motiv, modelul pictural curent a început să sufere amendamente, fie prin importarea, în interiorul bazinului clujit, a unor elemente consistente, dar contrastante, recuperate explicit din anii '70-'80 (Brudașcu, Ilea, Bătrânu), fie prin virusarea modelului clujit prin intermediul propriilor divagații. Emulația acestora, excesiv gregară, frecvent ludică și cinică, este un semn dual, atât al succesului, cât și al impasului.
Pictura rămâne, astfel, geamandura la care se raportează cea mai mare parte a artei locale, ceea ce reprezintă la ora actuală o performanță remarcabilă. Dar refluxul masiv stă ca o amenințare: aceea de a o lăsa, la un moment dat, pe malul uscat, cu apa retrăgându-se subit de sub ea.

De la ready-made la ready-media

text de IGOR MOCANU

Acum câţiva ani, artistul şi criticul petersburghez Mihail Gress se întreba, pe urmele lui Aristotel care se făcea a nu mai şti dacă trăieşte înainte sau după războiul troian, în ce epocă trăim noi, înainte sau după avangardă?[1] Chipurile, din clasici ne naştem şi-n ei ajungem să sfârşim, iar ceea ce se schimbă sunt numai felurile diferite de a naufragia în câmpurile mănoase şi clasice ale artei care întotdeauna se va preface-n trecut postnatal şi tradiţie, dar asta nu înainte de a lua pe cord deschis pulsul pieţei.

Cu cinci ani înainte, Editura Galilée scoate de sub tipar corespondenţa lui Jean-François Lyotard din perioada 1982-1985, în care acesta expedia chestiunea post-modernului printr-un paradox: pentru a fi cu adevărat modern, trebuie să fi fost mai întâi post-modern[2]. Dincolo de scenariul său apocaliptic, întrebarea lui Mihail Gress implică următoarea disjuncţie: sau avangarda s-a ţinut de cuvânt şi a înfăptuit ce a promis în manifeste, adică a dus la bun sfârşit revoluţia artistică, ideologică şi socială prin care ameninţa establishmentul, şi atunci se cheamă că noi trăim într-o contemporaneitate post-avangardistă, cu noile şi absolut ineditele ei calităţi artistice, vindecată complet de orice nostalgie după vremurile revoluţionare de altădată şi de cicatricile de bumerang ale pariurilor artistice din trecut cu bătaie spre viitor; sau avangarda nu s-a ţinut de cuvânt, fie că nu a putut, fie că nu i s-a dat voie – aici bibliografiile se-ntind pe mii de pagini, discuţia rămânând, în continuare, deschisă[3] –, nu a înfăptuit decât parţial ce a promis în manifeste, nu a dus la bun sfârşit mult trâmbiţata revoluţie artistică, ideologică şi socială, iar noi trăim pe mai departe într-o epocă pre-avangardistă, presărată de tatonări şi orbecăind în bezna unui viitor incert, cu inimile necicatrizate încă, aşa cum nici Max Blecher n-a sperat. Altfel spus, sau Lyotard s-a demonetizat cu tot cu paradoxul lui, modernul nu mai prevalează postmodernul, iar contemporaneitatea îşi exercită în linişte facultăţile de judecare şi consensul, într-o formulă inedită, având în subordine propria variantă transcendentală şi propria invariantă metafizică; sau paradoxul lui Lyotard rămâne o structură teoretică validă şi neviciată, având în plan existenţial un comportament deictic, postmodernul se prelevă din modern, iar contemporaneitatea îşi legitimează, în continuare, micile naraţiuni prin semnătură, tânjind după vremurile în care până şi un pisoar îşi putea revendica dreptul său narativ în context artistic, printr-un gest elementar de estetizare[4], purtând triumfalnic numele de ready-made.

Cazul Richard Mutt – după numele celui care, în 1917 la New York, a oripilat o comisie întreagă care, sub deviza „Fără juriu, fără premii", se angajase să selecteze şi să expună creaţiile oricui va dori să devină artist, prin expedierea la concurs a unui pisoar – a fost, cred, destul de mult discutat, analizat, contestat şi răsconfirmat. Philippe Sers, de exemplu, a mers până la a contesta veridicitatea evenimentului, declarând întreaga poveste a cazului R. Mutt ca fiind un mit[5], un mit care ar eclipsa prin popularitate celelalte opere ale lui Marcel Duchamp, *Nud coborând o scară* (1912) sau chiar *Marele geam* (1915-1923). Însă neliniştea dacă Marcel Duchamp ar fi trimis cu adevărat sau nu acel pisoar semnat „R. Mutt 1917" pentru expoziţia de la New York este mai puţin importantă. Important este ce s-a întâmplat după misterioasa dispariţie a misteriosului obiect. Duchamp va apela în afacerea asta, nu la Man Ray, prietenul său apropiat, ci la, pe atunci obscurul, Alfred Stieglitz, proprietarul Galeriilor Photo-Secession, sau Galeriile 291 la care va expune şi Brâncuşi peste câţiva ani, pentru a fotografia *Fântâna*. Fotografia va fi reprodusă în numărul 2 al revistei dada *The Blind Man*, în care Louise Norton analizează „The Richard Mutt Case", în articolul *„Buddha of the Bathroom"*. O adevărată strategie, s-ar spune, parcursă în trei paşi: a) alegerea şi semnarea obiectului, adică botezul lui, conceptualizarea după principiul limbajului originar; b) fotografierea obiectului, adică prima încercare hermeneutică; c) analiza obiectului, adică reconceptualizare, consens şi dialog; iar aceştia sunt paşii legitimării teoretice. Ready-made-ul lui Duchamp a dezvăluit acest parcurs teoretic, de acum încolo orice obiect care va fi avut pretenţia de a fi considerat operă de artă, n-a trebuit decât să parcurgă aceste etape imprescriptibile, ready-made-ul fiind – aşa cum a arătat magistral Thierry de Duve – „pentru arta în general ceea ce este tubul de vopsea pentru pictura modernă"[6]. Din acest motiv, susţine acelaşi, ready-made-ul lui Duchamp aparţine istoriei picturii (acesta fiind între altele şi consemnul prin care Duchamp s-a debarasat de pictură) şi nu sculpturii, momentul favorizând lui de Duve şi argumentul teoriei nominalismului pictural[7]. Din acel moment, tot ce s-a mai putut spune despre artă a fost că arta este ceea ce oamenii numesc artă. Primul avatar al ready-made-ului duchampian s-a născut într-o noapte, pe la sfârşitul lui 1924, în visul (cum altfel?) din somnul lui André Breton, descris în

pagina anterioară:
Yoshida Katsuro, Cutt-off 2, 1969, imagine reprodusă în Hervé Gauville, L'Art depuis 1945. Groupes et mouvements, Éditions Hazan, Paris, 2007, p. 151

deasupra:
The Exhibit Refused by The Independents, pagina 4 din revista The Blind Man, No. 2, May 1917

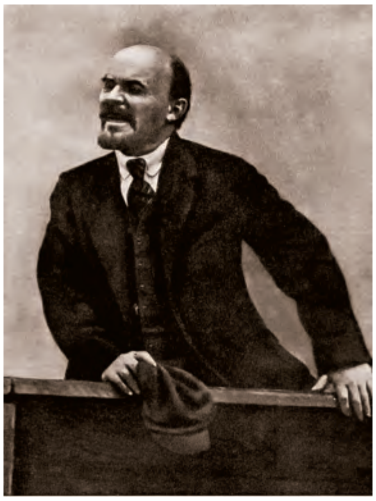
Introduction au discours sur le peu de realité (1970) ca semănând cu o carte cu scoarţa în formă de gnom de lemn cu barbă albă şi lungă până-n tălpi, tunsă după moda asiriană. „Mi-ar plăcea – continuă acesta – să pun în circulaţie câteva obiecte de acest gen, a căror soartă mi se pare eminamente problematică şi tulburătoare. Aş însoţi cu un astfel de obiect fiecare din cărţile mele pentru a le dărui unor persoane alese."[8] Plăcerea lui Breton nu se va lăsa prea mult amânată, iar în 1926, cu prilejul unei expoziţii din cadrul Galeriei Suprarealiste din Paris, mai mulţi artişti sunt îndemnaţi să expună astfel de obiecte, „ready-made ale amintirii", cum le numeşte Sebbag[9]. Man Ray vine cu un glob de sticlă, umplut cu creioane şi pe care este pictat un ochi. După momentul din 1926, Dalí va excela în inventarea diferitor metode de investigare a posibilităţilor obiectului, Giacometti va crea *Bila suspendată*, la fel cum Paul Nougé – ca să amintim şi un nume din falanga belgiană al suprarealismului – va crea o serie de obiecte înspăimântătoare. Mai târziu, Man Ray va fixa de pendulul unui metronom o reconstrucţie fotografică a ochiului iubitei sale, Lee Miller, şi va numi această lucrare *Obiect de distrugere*. Obiectele create de suprarealişti vor face apoi carieră în cinematografie, globul de sticlă al lui Man Ray va ajunge în *Citizen Kane* (1941) al lui Orson Welles, în timp ce una dintre roţile lichefiate concepute de Dalí va poposi în *Spellbound*-ul lui Alfred Hitchcock din 1945. Cât priveşte aripa românească a suprarealismului, Gherasim Luca va inventa şi ulterior teoretiza, într-o carte publicată în acelaşi an cu filmul lui Hitchcock, *Le Vampire passif*, „obiectul oferit obiectiv", care ar fi permis transferul de gânduri, idei, energii către persoana la care s-a gândit creatorul acelui obiect (legenda spune că Gherasim Luca a oferit trei astfel de obiecte lui André Breton, Victor Brauner şi Jacques Hérold, provocând „printr-un *envoûtement*"[10] moartea tatălui celui de-al doilea); Gellu Naum va vorbi în mai multe locuri despre demonismul obiectelor efialtice (spre exemplu, aparatele fotografice care înghit imaginea şi subiectul ei prin resorbţie inconştientă[11]) sau licantropice (obiectele inanimate cu latenţe animate şi viceversa). Dar spre deosebire de ready-made-ul duchampian, conceput în conformitate cu un scop prestabilit, prescris, adică teleologic, *objet trouvé*-ul suprarealist mută investigaţia teoretică în zona fetişului, a superstiţiei, a supranaturalului, a inconştientului freudian, într-un cuvânt, într-o zonă a credinţei, manipulată de transcendent. Este ceea ce-l îndreptăţeşte pe Ovidiu Morar să constate caracterul „eminamente vizual"[12] al discursului suprarealist în jurul ready-made-ului.

Pe de altă parte, la începutul anului în care André Breton a avut visul cu gnomul de lemn cu barbă asiriană, la Moscova, din cauza unei arteroscleroze cerebrale, trecea în nefiinţă un gnom ceva mai chel şi cu barbişon. În ziua următoare, trupul neînsufleţit al lui Vladimir Ilici Lenin a început să fie supus procesului îmbălsămării temporare, după modelul ţarilor din Vechea Rusie, la ordinul lui Stalin şi Troţki. Însă îmbălsămarea temporară era o soluţie care putea crea nedumeriri pe linie de Partid, pentru acesta din urmă neexistând decât lumea de aici şi acum şi nicidecum vreo lume de apoi. Astfel, s-a dispus îmbălsămarea definitivă a cadavrului lui Lenin şi expunerea lui într-un mausoleu din care acesta să îndrume şi să călăuzească întru eternitate clasele sociale şi tot astfel a fost instituit prin această expunere a unui Lenin „«viu» ca şi noi, oamenii obişnuiţi", cum observă Vasile Ernu[13] pe urmele lui Boris Groys[14], „un excelent exemplu de ready-made" politic, iar prin Mausoleul Lenin, „una dintre cele mai importante instalaţii ale artei moderne". Însă ready-made-ul reprezentat de cadavrul îmbălsămat al lui Lenin, înainte de a fi unul purtător de conotaţii politice, comportă determinaţii economice & simili-religioase. La polul opus pelerinajelor cvasireligioase cu scopul vizitării contemplative a acestei instalaţii-colos şi în întrepătrundere cu raţiunile economice se află agrementul, loisirul şi entertainmentul, mausoleul comportându-se în acest context, după expresia lui Horst Bredekamp, aidoma „cabinetului de curiozităţi"[15]. Poate că cea mai acidă critică parodică a fenomenului de masă al pelerinajelor de tot felul la Mausoleul Lenin din Piaţa Roşie se găseşte în romanul cyberpunk al artiştilor din grupul Planeta Moldova, *Nekrotitanium*, în care unul din personaje, baba globală Serafima Cozonac, ţine morţiş să-şi „înmormânteze" avortonul în locul lui Vladimir Ilici: „Am plecat cu el la Moscova şi l-am însărcinat pe Hruşciov să-l scoată pe Lenin din Mausoleu ca să depun acolo trupşorul neîmplinit. Evident, Hruşciov a făcut spume, mai ţii minte ce perioadă încordată a avut. A dat cu pantoful în masă, Cuba, Castro, Kennedy, războiul rece! Toate din cauza mea! Mi-a căzut cu tronc Mausoleul şi gata. Şi dacă nu mai intervenea o problemă, Lenin era demult scos din Mausoleu."[16], şi povestea continuă. Realismul-socialist, arta nazistă şi alte direcţii oficiale ale sistemelor politice totalitare care s-au succedat de-a lungul şi de-a latul lumii fojgăiesc de sumedenia de astfel de exemple monumentale de ready-made-uri politice. De la tancuri, tunuri, avioane şi tractoare postamentate victorios şi falnic, şi până la busturile, statuile ecvestre ori basoreliefurile angulare de eroi

stânga:
L. Leonidov, V.I. Lenin, Moskva, 1920, fotografie reprodusă în revista Sovetskoe foto, No. 1, 1926;

dreapta:
Sanda Watt, Lenin din Ciobalaccia, Republica Moldova, 2008;

pagina următoare:
Bogdan Gîrbovan, Fotografia nr. 04 din seria Spa.ro, România, 2010.



ai biruinței, reali, inventați sau instituiți, căci la statuile oficiale poporul mergea și se-nchina, depunea flori sau făcea poze în ziua nunții, deci opera un transfer simbolic de sens, ready-made-ul politic se-nmulțește după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial în toate țările fostului lagăr socialist, în fața ca și în spatele Cortinei de Fier, secondând înfundat și surd lumea reală. Abia odată cu 9 noiembrie 1989, ready-made-ul politic va începe să fie înțeles și chestionat, prin strămutarea unor bucăți întregi din Zidul Berlinului în spațiul public, ca monumente, și prin customizarea cu graffiti a restului din zid.
Dar încheierea celui de-al Doilea Război Mondial și în paralel cu pletora de ready-made-uri politice (pe care astăzi le-am putea numi, fără ocoliș, fals-politice), arta lumii a cunoscut un reviriment, spectaculos și sonor în unele țări, în altele, cum este cazul României, mocnind alternativ[17]. Și în timp ce România așteaptă cuminte anii '80 ca să treacă (ori să revină?) de la metodele clasice ale picturii, sculpturii și ceramicii, la fotomontaje, arte video, instalații, body art și performance, bătrânul continent e străbătut, de la un capăt la celălalt, de zeci de grupări, grupulețe și grupuscule artistice, începând cu tașismul (Franța), cu transavanguardia (Italia), arta conceptuală (New York & San Francisco), situaționismul internațional (Franța, Italia, Scandinavia), lettrismul (Paris); trecând prin Mono ha (Kobe & Tokyo), action painting (New York), arta feministă (SUA), arta sociologică (Paris), pop art (Londra, New York) și terminând cu hiperrealismul (SUA), arte povera (Roma & Torino), graffiti, junk art (New York), YBA (Londra), arta nucleară (Florența, Milano, Torino), fractalismul (SUA, Franța); dar nu înainte de a menționa și acționismul (Viena), art brut (Elveția) și, ca să încheiem odată această litanie, body art (Germania, SUA, Franța, Elveția)[18]. Iar ready-made-ul împrumută tot atâtea fețe, de la Mono ha („Școala obiectului"), care în anii '70 în Japonia și-a îndreptat atenția către raportul dintre obiect și locul din care provine, trecând prin instalația cu cai a lui Jannis Kounellis din 1969 de la Galeria L'Attico[19], Roma, și ajungând la gestul extrem al pop artiștilor de a declara kitsch-ul ca ready-made, un pod de autostradă drept ready-made și, în genere, lumea ca ready-made – orice poate deveni artă și oricine o poate practica.
Într-o carte care premerge o parte din aceste mișcări, iar cu o altă parte este contemporană, artei post-1945 îi este adresat următorul avertisment: „Cine vede deci în artă un factor de culturalizare democratică și îi cere întâi să amelioreze stările sociale, apoi să le stabilizeze, îi pretinde în același timp să acționeze în sfera cea mai largă, o dă pe mâna oricui și o extrădează în cele din urmă păzitorilor ordinei, celor care veghează asupra bunei-cuviințe, asupra moravurilor și moralei politice. Dacă arta trebuie să-i privească pe toți, ea va deveni o chestiune publică. Ea va trebui să ceară, conform viziunii profetice a lui Schiller, «asentimentul maselor răbdătoare». Oricine o poate judeca și poate întreba ce foloase aduce societății. Contribuabilul cere socoteala.", și, mai sus: „Frumosul deziderat al «educației estetice a omului» prin artă a degenerat în contrariul grotesc al acestui principiu: arta trebuie să slujească la disciplinarea politică și cetățenească în sistemele democratice și la menținerea ordinii publice. Maestrul «artei conducerii» îl tutelează pe maestrul «artelor frumoase», abuzând de acesta pentru atingerea scopurilor sale."[20] Aceasta este totodată și definiția manipulării, oferită de Kant în *Critica facultății de judecare*. Cu alte cuvinte, cei care decretează ubicuitatea, omniprezența și absoluta disponibilitate ale actului artistic faptic, pus în faptă, invocând argumentul Duchamp, cu referință la momentul 1917, nu ajung decât să descrie un act factice, confundându-l pe Duchamp cu Marx și plasându-se paradoxal, în termenii lui Gress, în posterioritatea avangardei. Cartea despre care vorbesc se numește *Grundlagen der Modernen Kunst* și a fost publicată la Stuttgart în 1966, adică în punctul de tranziție de la capitalismul industrial, la cel tehnico-științific, iar autorul ei se numește Werner Hofmann.
Într-unul din capitolele volumului al II-lea, Werner Hofmann atrage atenția asupra unui moment care, zice el, pare să-i fi scăpat istoriei artei. Este vorba de polemica dintre Karl Marx și Max Stirner pe marginea *Ideologiei germane* (1845). Stirner aplica noțiunea de organizare a muncii exclusiv cu referință la mase, în timp ce indivizii deosebiți trebuiau exceptați, fiindcă „nimeni nu poate înlocui munca lui Rafael", iar Marx îi răspunde că „nu oricine poate lucra în locul lui Rafael, dar fiecare, în care se ascunde un Rafael, se poate cultiva nestânjenit."[21], idei care vor fi preluate peste trei ani în *Manifestul comunist* și care vor determina Secession-ul vienez să declare într-un manifest din 1897 că „arta este un bun general", de unde vor țâșni edulcorate către mai toate mișcările de avangardă ale secolului XX, implicit și către Duchamp. Numai că Duchamp înțelege actul creativ, adică procesul și metoda[22] prin care artistul va produce un bun general, în termenii conflictului dintre libertatea creatoare absolută și disponibilitatea obiectului supus creației de a se lăsa transfigurat în operă de artă, în contextul descoperirii „pluralismului semnificației lumii fenomenale"[23]. Din acest unghi de vedere, spune Werner Hofmann, Duchamp conferă aură obiectului obișnuit, iar aceasta „restituită obiectului de consum, poate că, într-o oarecare măsură, ne creează obsesia că în definitiv noi trăim întreaga lume perceptibilă ca o lume înstrăinată și dementă."[24].
Sintetizând, ready-made-ul duchampian pare să se afle pe linia de plutire ce separă și lasă în același timp să se întrepătrundă adâncul oceanic al realității, expropriată de aură de către artiștii pop-artului între alții, de văzduhul libertății creatoare despovărate de limbaj, situată în „proximitatea ficțională a obiectului"[25].
Din această ecuație a ready-made-ului flotant, arta poate decurge către contemporaneitate în două direcții principale de evoluție: prima, prin transferul semnăturii lui Richard Mutt de pe pisoar pe corpul uman, prin dansul contemporan, conștienți fiind că tot ce ne rămâne ca resursă de comunicare după cel de-al Doilea Război Mondial este culoarea pielii,

sexul și grupa sanguină, propice criticii identității gadgetizate până la disoluție[26]; a doua, prin ready-made-izarea realității în care trăim, transformându-ne în prefabricate, propice manipulării de către maeștrii artei conducerii. Și într-un caz și în celălalt, subiectul se lovește de mass-media. În primul, pentru că are de purtat o luptă cu o armată întreagă de ready-made-uri bio- și necropolitice, la care își oferă disciplinat concursul detașamentele industriei produselor cosmetice, ale Atticamedia, Sanomahearst & Oriflame, ale prelevării și transplanturilor de organe, ale grefelor faciale, ale farmaciilor, ale procreării fără sexualitate, ale uterului ocazional, ale clonelor și cyborgilor, cu toatele pogorâte direct din Mausoleul lui Lenin, cărora până și Lenin le-a căzut victimă; în al doilea, pentru că mass-media adoptă forma „gata-televizatului", după expresia lui Bogdan Ghiu[27], concretizându-se în strategia unui „adevărat suprematism istoric: *ready-made, ready-media, ready-man*". Soluția? Ready-made-ul împotriva ready-mediilor care produc ready-man-ul. Morala?

READY?

MAN
MADE
MEDIA

MEDIA
MADE
MAN[28]

Nu spunea tot Gellu Naum, prin 1936, într-un poem din volumul *Drumețul incendiar*, că „Acum femeia mea se culcă cu un aparat de radio / mustățile lui îi gâdilă urechile: / «șomajul e o poziție necesară corectă / grevele distracții în masă jocuri pentru adulți / foametea e o pasăre cu inele de gâză» / și ea spune: ÎNCĂ și ÎNCĂ și ÎNCĂ // și peste toate acestea se simte nevoia unei lupte finale"[29]?

Eseu publicat parțial pe blogul și în paginile Revistei la Plic, *nr. 2, 2010.*

[1] *Mihail Gress,* Klassika i avangard (Clasicul și avangarda), *în* Hudojestvennîi jurnal / Moscow Art Magazine, *nr. 21, 7 iulie 1993, p. 12.*

[2] *Jean-François Lyotard,* Le postmoderne expliqué aux enfants, apud *Thierry de Duve,* în numele artei: pentru o arheologie a modernității, *Idea Design & Print Editură, (Colecția „Balkon"), (Cluj-Napoca), 2001, p. 53.*

[3] *v., între altele, o expunere deliberat reducționistă la Igor Mocanu,* Avangardscepticii și avangardoptimiștii, *în Contrafort, nr. 10 (168), octombrie 2008.*

[4] *Expunerea* Fântânii *este „un gest elementar de estetizare, după cum pătratul negru al lui Malevici închide în sine schema transcendentală a oricărui tablou posibil" și, am putea adăuga, poziția de drepți în dansul contemporan este gestul incipient al oricărui discurs coregrafic, după cum coala albă de hârtie este momentul zero din care se poate alcătui o infinitate de lumi ficționale posibile – tot atâtea variațiuni de gen pe tema lui* white cube*; sintagmă citată cu titlu de împrumut de la Boris Groys, din* Volea k otdâhu (Voința de odihnă), *eseu publicat în* Moscow Art Magazine*...,* Op. cit., *p.25, eseu pe care-l încheie cu următoarea frază: „Așadar, vom da peste o oază în pustiu abia atunci când vom învăța să interpretăm întregul pustiu ca pe o oază și vom începe să ne odihnim în el liniștiți.", p. 26, unde pustiul este arta contemporană, iar oaza – avangarda.*

[5] *Philippe Sers,* La Boîte en valise comme „Preuve-Manifeste": l'apport méthodique de Marcel Duchamp au-dela du mythe, în TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications, *Edited with an introduction by Erwin Kessler, Editura Institutul Cultural Român, București, 2008, pp. 115-123.*

[6] *Thierry de Duve,* Kant după Duchamp, *Traducere de Virgil Stanciu, Idea Design & Print Editură, (Colecția „Balcon"), (Cluj-Napoca), 2003, pp. 126-131.*

[7] *Idem, p. 119.*

[8] *apud Georges Sebbag,* Suprarealismul. „E acolo un om tăiat în două de o fereastră", *Traducere de Marius Ghica, Editura Cartea Românească, Colecția „Syracuza", București, 1999, p. 77.*

[9] *Cf. Georges Sebbag, Op. cit., pp. 78-81.*

[10] *Datorez aceste exemple lui Ovidiu Morar,* Avatarurile suprarealismului românesc, *Editura Univers, Colecția „Studii", București, 2003, pp. 33-38.*

[11] *Poate că cea mai profundă descriere a seriei flusseriene, fotograf – aparat – lume – fotografie, se află în această strofă dintr-o poezie de Gellu Naum publicată în volumul său din 1971, intitulat* Copacul-animal*: „cunoșteam și un fotograf al dracului te fotografia și le zicea oamenilor / uite ai ieșit în costum de cutare și era ca un vrăjitor al dracului fiindcă / mulți se simțeau pe urmă toată viața ca în poza lui și nu ieșeau din ea / nici în ruptul capului", în Gellu Naum,* Despre identic și felurit*. Antologie, Prefață și notă asupra ediției de Simona Popescu, Editura Polirom, Colecția „Biblioteca Polirom", Seria „Antologii", Iași, 2004, p. 137.*

[12] *Ovidiu Morar, Loc. cit.*

[13] *Vasile Ernu,* Ultimii eretici ai imperiului, *Editura Polirom, Colecția „EGOgrafii", Iași, 2009, pp. 292-294.*

[14] *Boris Groys,* Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică, *Traducere de Eugenia Bojoga și George State, Idea Design & Print Editură, Colecția „Balcon", Cluj, 2007, pp. 47-60.*

[15] *v. Horst Bredekamp,* Nostalgia Antichității și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei, *Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Idea Design & Print Editură, Colecția „Balcon", Cluj, 2007. Bredekamp își încheie postfața la cea de-a noua ediție cu următoarele observații: „(...) anii nouăzeci au stat sub semnul renașterii cabinetului de curiozități ca un imbold permanent al avangardei. În 1994 – o trimitere care ar fi putut să apară încă din prima ediție –, operele lui Max Ernst, Paul Klee, Wols au fost încadrate în categoriile cabinetului de curiozități. Modul lor de organizare arăta clar că aceste forme sistematice și asociative de gândire muzeologică se păstrau cu atât mai vii în mintea artiștilor secolului douăzeci, cu cât comportamentul muzeelor de artă devenea mai aseptic.", p. 110. Trimiterea despre care vorbește Bredekamp în acest paragraf este la contribuția lui Orchard Karin în catalogul expoziției din 1994 de la Hanovra, intitulată* Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum.

[16] *Mitoș Micleușanu & Florin Braghiș,* Nekrotitanium. Cyberpunk moldovenesc, *Ilustrații de Roman Tolici, Editura Cartier, Colecția C(ART)IER, Chișinău, 2010, pp. 92-93.*

[17] *v. Adrian Guță,* Generația '80 în artele vizuale, *Editura Paralela 45, Colecția „Sinteze", Pitești, 2008, pp. 42-86.*

[18] *Cf. Hervé Gauville,* L'Art depuis 1945. Groupes et mouvements, *Éditions Hazan, Paris, 2007. v. și textele semnate de M. Kuzimina, L. Reingardt, V. Kriucikova din* Modernizm. Analiz i kritika osnovnâh napravlenii (Modernismul. Analiza și critica principalelor mișcări), *coord. V.V. Vanslova și Iu.D. Kolpinskii, „Iskusstvo", Moskva, 1980, pp. 228-307.*

[19] *Hervé Gauville, Op. cit., pp. 150-151, 271.*

[20] *Werner Hofmann,* Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice, *Vol. I, Traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, Prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, Colecția „Biblioteca de artă", Seria „Artă și gândire", București, 1977, pp. 27-28, 25.*

[21] *apud Werner Hofmann, Op. cit., Vol. II, pp. 115-117.*

[22] *v. și Boris Groys, „Ready-made"-ul lui Marcel Duchamp, în* Despre nou. Eseu despre economie culturală, *Traducere de Aurel Codoban, Cuvânt înainte de Vasile Ernu, Idea Design & Print Editură, Colecția „Balcon", Cluj, 2003, pp. 77-87.*

[23] *Werner Hofmann, Op. cit., Vol. II, p. 100.*

[24] Idem, *pp. 106-107.*

[25] *Toma Pavel,* Arta îndepărtării. Eseu despre imaginația clasică, *în românește de Mihaela Mancaș, Editura Nemira, Colecția „Totem", București, 1999, p. 270.*

[26] *v. Lea Vergine,* Body Art and Performance. The Body as Language, *Skira Editore, Milano, 2000, în ocurență cu David le Breton,* Antropologia corpului și modernitatea, *Traducere din franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Colecția Cartier Istoric, Chișinău, 2009, pp. 116-121, pentru discuția despre corpul supranumerar, și pp. 347-427, pentru cea despre „corpul supranumerar al tehnoștiinței".*

[27] *Bogdan Ghiu, „Ready-made, ready-media, ready-man: arta contemporană și „gata-televizatul", în* Eu(l) artistul. Viața după supraviețuire, (cod de bare pentru viitorul monstruos al artei)*, Editura Cartea Românească, Colecția Performa, București, 2008, pp. 188-193.*

[28] Ibidem.

[29] *Gellu Naum,* Acum perdelele sunt bărbile pieptănate, *în Marin Mincu,* Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)*, (Ediția a III-a, revăzută și adăugită), Studiu introductiv, antologie și note bibliografice de Marin Mincu, Traducerea textelor din limba franceză de Ștefania Mincu, Editura Pontica, (Constanța), 2006, p. 342.*

„Darurile” lui Duchamp, Hitler și ale Giocondei către America...

text de **CORIOLAN BABEŢI**

Câteva preliminarii. ***Condiţia unui istoric sau critic de artă – român, fără drept sau posibilităţi de studii în Occident, în anii lui*** **ancien regime**, ***scăpat acum din lesă, este aceea a unui famelic care după o viaţă de post forţat se trezeşte, într-o bună zi, invitat la banchete pantagruelice. Dacă nu a sucombat, atunci, prin inaniţie, poate claca, acum, prin bulimie. Dacă nu se moare din entropie informaţională, dietă culturală şi din interdicţie de liberă circulaţie, dacă nu te stingi prin anorexie culturală, poţi foarte uşor să sucombi prin lăcomie informaţională. Aici, la New York, ochiul ajunge să se apere de bombardamentul continuu al artelor vizuale şi de efectele unui strabism indus oricui se angajează să urmărească toate ofertele lui în materie. Deşi contemplu de peste 14 ani peisajul artistic al metropolei newyorkeze şi aş putea să invoc sindromul de*** **taedium prin cultură**, ***memoria celor patru decenii de dinainte de 1990, când întregul Vest îmi părea – şi nu doar mie – o altă planetă pe care puteai ajunge numai ieşind definitiv din câmpul gravitaţional al Estului comunist, mă urmăreşte încă.***

Asupră-mi, impactul cu actualitatea artelor Occidentului a avut până la urmă un preţ pe care mă grăbesc să-l recunosc şi să-l declar: abandonul criticii de artă, a vieţii de atelier, a vorbirilor la vernisaje, a cronicii de întâmpinare şi a tuturor tabieturilor aferente; în revanşă, mă intrigă fenomenologia artei, originile acestei deveniri, muzeul şi detectarea „rizomilor” modernităţii. Critica de artă e în acest moment, în care se scrie de 10 ori mai mult decât acum 20 de ani, o profesiune eclipsată şi descurajată de apariţia unui Big Brother pragmatic şi necruţător în stabilirea ierarhiilor valorilor, la care mă voi referi în final... Ca în cunoscuta peliculă *La Grande Bouffe* a lui Marco Ferreri, am clacat prin saţietate de plăceri ale văzului... De atunci, pe marginea expoziţiilor de artă mă plimb ca şi pe plajele de la Lido di Venezia sau din Long Island... Posibilitatea de a „vedea enorm şi a simţi monstruos” m-a redus la tăcere de vreo două decenii.
Mă incită din nou să mă „exprim” despre artă generozitatea şi elanul contagios ale doamnei Magda Cârneci. Răspund entuziasmului dânsei şi pentru că mă tem de apucătura moftangiului român care persiflează orice, inclusiv oportunităţile rare de a nu mai părea moftangiu. Vin să răspund invitaţiei, dar nu prin ceea ce cred că ar trebui să fie critica de artă, o întreprindere neangajată, neîmbarcată, distantă şi chiar aristocratică. Tentaţia de a face acum critică de artă descifrând actualitatea deconcertantă a sutelor de galerii ale metropolei americane mă găseşte complet nepregătit şi imunizat la un fenomen care aduce a Renaştere în stadiile ei primare... ca o avansare a instinctelor de supravieţuire ale artei în noaptea unei noi germinaţii, ca o pipăire a lumii cu cilii vibratili ai inconştientului colectiv.
Revin cu un tip de comentariu mai curând impresionist pe care îl produce asupra mea trepidaţia evenimentelor artistice. Ceea ce mă intrigă nu este ce artă se face, de către cine, ci de ce se face aşa şi nu altfel, ce dispute intestine angajează peisajul postmodern, în fine, dar nu în cele din urmă, de ce aici, dar şi tot mai mult şi în multe alte locuri a căror temperatură este în creştere, după ce New Yorkul a devenit după al Doilea Război Mondial un centru fierbinte, revendicându-şi titlul de epicentru...
Fixaţia „capitalei” artelor e veche. În acest rol găsim Florenţa, Veneţia la 1500, Roma la 1670, Parisul după 1850, New Yorkul după 1950. Metropola americană nu îşi anunţă încă un succesor desemnat prin regula primogeniturii. Se nasc gemeni şi, simptomatic pentru politropia artei, este şi că ideea însăşi a „centrului” este în declin... Declinul New Yorkului este legat de ceea ce pentru noi este eclipsa pe care o suferă orice formă de autoritate... În numele unui fenomen de „clonare a centrului”, pe rând, oricare altă metropolă poate fi o „capitală”, chiar şi numai efemeră, în tonul pe care îl dă artei. ...În acest nou metabolism, şi Bucureştiul, Timişoara sau Clujul au o şansă.
Nu chiar de ieri este adierea unei noi glaciaţiuni produse atât de criza financiară, cât şi de ridicarea temperaturii în alte centre ale lumii din Europa (Londra, Berlin) şi din Extremul Orient de pildă sau din Subcontinentul indian...
Tipic însă pentru întreaga conştiinţă critică americană – socială, politică, culturală – este să rămână, chiar în acest moment de agonie, o „pleznitoare” de autosuficienţi. Important e de reţinut că purtătorii ei întreţin acest tonus al exigenţei, dar imunitatea la critică este comparabilă cu aceea la mai sus pomenita imunitate în faţa excesului de plăceri; nici un radicalism al judecăţilor acestor critici vizionari nu mai e perceput altfel decât ca un moft ritualizat, ca un *status quo* al inteligheţiei, ce nu mai poate repara nimic în domeniile la care se referă, cum nici în ierarhia deşirată a lumii artei...
„Nothing If Not Critical”[1] e un bun generic pentru poziţia conştiinţelor faţă de orice se petrece în artă azi...

În ce mi se oferă zilnic vederii, fără opreliști și mai mult decât pot fiziologic digera la New York și în alte metropole americane sau europene, la Roma, Paris sau Londra, mă conduc după ocheadele pe care mi le fac muzeele, galeriile, artiștii, operele de top și chiar curatorii și criticii în ale căror judecăți de valoare se întâmplă să cred. Mă las condus de flerul pe care mi-l inspiră pre-judecățile distilate din concluziile ultimilor 20 de ani...

Un motiv extrem de serios al opțiunii de a nu face cronici de expoziții este însă mutația suferită de informație în era comunicațiilor și informaticii. Un internaut cu pregătire medie poate afla, consulta, vedea ceea ce un newyorkez găsește pe simezele de la Metropolitan Museum, MOMA sau Guggenheim Museum care, pe deasupra, dacă le vizitezi pe internet, îți livrează și programe interactive. Mă voi feri deci să fac mai mult decât trimiteri la site-urile de unde informația se poate culege ca orice măr dintr-un copac cu crengi îndoite de rod până la pământ...

Voi încerca în schimb să observ dintre văzute pe cele uitate, și mai cu seamă nevăzutele din spatele văzutelor, adică inefabilele, forțele, acele *invisibilia* care motivează și configurează actualitatea; cele ce cred că mi-ar fi plăcut să le cunosc când priveam prin gaura cheii spre Apus, prin reviste ca *Galerie jardin des arts, Art in America, Art Press, Flash Art* și chiar poloneza surată *Projekt*... Să răspund la un „de ce" imaginar, de ce, pentru mine, această continuă reașezare a artei în paturile germinative ale înnoirii ei pe temeiurile hormonale ale unei *libertas* centrifugale.

Recunosc că va fi dificil să-mi țin promisiunea: să scriu neutru, la rece, în gura unui crater ca New Yorkul din care se revarsă încă lavă fierbinte, să fii nici nici, sau și și, să cântărești pe cât posibil faptele la temperatura normală a unui corp critic. De fapt, oricât de încercat, nu vei fi niciodată vaccinat de multele îndrăzneli ale artei și criticii care continuă să ia prin surprindere pe scepticii robuști. Bref, vreau să nu mă mai consider prins de febra actualității stricte decât dacă voi crede că ea are și ceva viitor la sânul ei... În acest moment intensitatea prezentului continuu al artei inundă orice discuție despre viitor... A devenit chiar caducă ideea de a mai discuta despre „decade" așa cum obișnuiam să sporovăim despre anii '60, '80 etc. și despre trendurile lor...

O ultimă remarcă a preliminariilor: poți, e întrebarea, să fii încântat de faptul că ai acces la orice și să rămâi totuși critic față de ceea ce vezi? Răspunsul e „da!", dar fundalul moral al acestui drept la informație este jubilația pe care aș dori să o presupună oricine chiar și în spatele celei mai severe judecăți sau distanțe pe care aș putea-o lua față de acest prezent continuu... Cu un codicil: despre eșec estetic, kitsch, poncife am ales să tac o viață. Faptul de a scrie despre artă a fost un prim asentiment față de obiectul reflecției. Simt deci că trebuie să onorez nu doar invitația, ci și acest privilegiu: șansa de avea sub ochi originalele miilor de pânze pe care mi le figuram după reproduceri memorate, reimaginate la scară reală din surse livrești, în atâtea decenii de *interdetto*... să jubilez contemplând originalele tuturor operelor noi care apar în fiecare zi...

Încerc așadar să transport acasă, în România, ceva din nevăzutele sau mai puțin știutele lucruri din aventura donquijotescă a avangardei moderne, a postmodernității și subspeciilor ei, consumate după 1950 pe cele două coaste ale Americii. Plimbările de weekend în muzeele și galeriile New Yorkului, Washingtonului, Bostonului *et al.* hrănesc o experiență a cărei frumusețe mi-a întreținut legătura cu arta expusă, iar dezinteresul în a scrie aplicat despre artă m-a eliberat ireversibil de patimile coteriilor, de autoritatea cutărui trend sau artist, de exclusivismele cutărei dogme estetice... Scriu din perspectiva perfect oximoronică a celui care a primit darul când l-a așteptat mai puțin și-l are în minte indiferent de ce opinie, judecată, îi va induce arta de azi, de ieri, de aici și de aiurea.

În subiect cu o întrebare: ce cred azi că ar (fi) trebui(t) să știu înainte de orice altceva despre lumea americană care a devenit și o mare putere în artă: influentă, imitată, temută și, până de curând, colonizatoare?

Ceea ce trăiește, cunoaște și practică azi piața de artă americană făcută sau promovată în America este o istorie necompresibilă. Complexitatea ei e ininteligibilă prin generalități reducționiste și speculații. Trebuie să parcurgi fluvii de fapte, nenumărabile detalii ca să înțelegi de ce în numai 30 de ani – 1913-1943 – artistul american a devenit din provincial lider, din imitator al avangardei europene și spectator al ei subiect al avangardei mondializate, de ce școala de la Paris a cedat, după război, întâietatea, celei de la New York. Rețin din acest flux de evenimente trei episoade semnificative și decisive pentru istoria ultimului secol. Temperatura încă ridicată de azi este produsul unei evoluții, dar mai ales al unor evenimente de tip catastrofic.

1. Armory Show. Mintea închisă a Americii și New Yorkului de dinainte de 1913 a fost tulburată de o cometă după trecerea căreia nimic nu mai avea să fie ca până atunci. Scutit deci de informațiile accesabile pe internet[2], să amintesc doar datele primare ale evenimentului care a produs prima mutație, la nivel mental, a unei Americi periferice în istoria artei. El a fost de acum ilustra expoziție de la Armory Show, organizată în sediul Regimentului 69 din New York de pe Lexington Street... Despre ea știam câte ceva și din anii de studenție și mai ales pentru că din expoziția mamut cu 300 de artiști și 1 300 de lucrări făcea parte și Brâncuși. Evenimentul a rezistat în Manhattan doar 28 de zile, între 17 februarie și 15 martie. Itinerată la Boston și Chicago, ea a devenit ținta unor atacuri care azi îi fac pe istorici să se amuze de bigotismul judecăților exprimate până la nivelul președintelui Theodore Roosevelt, ce prefigura o idiosincrazie proprie propagandei din Germania nazistă a deceniului patru față de „arta degenerată"...

Dintre artiștii pe care în aceeași sursă îi vom găsi amintiți și chiar ilustrați, campionul recoltei de ironii rămâne Marcel Duchamp... Critici vitriolanți și artiști revoltați în fața lucrării *Nude Descending a Staircase, No 2,* intrate în cele din urmă în Muzeul de Artă din Philadelphia, scriu demolator despre *Staircase Descending the Nude* sau își intitulează polemic pamfletul *Rude*[3] *Descending a Staircase*. Tocmai strabismul receptării avangardei europene în America stă la originea acestei înnoiri. Poziția colecționarilor infirmă vocile artiștilor și criticilor americani. Louis și Walter Conrad Arensberg cumpără *Nudul* lui Duchamp[4] și, în 1915, când artistul revine la New York, celebritatea de care descoperă că se bucură îl face să se stabilească aici. Mai important însă decât destinul său artistic este rolul lui de eminență cenușie a directorilor marilor muzee Henry Barr, James Johnson Sweeny ca și a lui Peggy Guggenheim. Când toți cred că Duchamp a abandonat arta pentru a se dedica jocului de șah în reședința sa de pe 14 Street, timp de aproape 20 de ani el își elaborează enigmatica lucrare secretă, *Etant donée*... întreținându-se material din vânzarea către Muzeele americane a copiilor de *readymades* în destinul cărora nici el nu prea crezuse de vreme ce nu mai existau...

Din umbra unui personaj retractil, *low profile*, el devine un star anunțând pe ultimul mare ironic din seria liderilor artei mondiale, Andy Warhol, copilul teribil al artei pop.

2. Darul lui Hitler către America. Al doilea eveniment indispensabil în înțelegerea peisajului de azi al artei, de la atelier la galerie și muzeu, se petrece

exact la 20 de ani după Armory Show: în 1933. Catastrofa de o magnitudine și cu consecințe aproape incalculabile începe cu ascensiunea lui Hitler la putere. Din ianuarie 1933 până în decembrie 1941, documentele au contabilizat cifra exactă a imigranților germani și austrieci în SUA: 104 098. Între ei, 7 622 universitari și 1 500 de artiști, istorici de artă, muzicieni, critici, jurnaliști ai domeniului cultural...

Din expoziția *Artiști în exil*, organizată în martie 1942 în Galeria Pierre Matisse[5] din Manhattan, o fotografie ilustră îi imortalizează pe participanți: Matta, Zadkine, Tanguy, Ernst, Chagall, Léger, Bréton, Mondrian, Masson, Osenfant, Lipschitz, Tchelitschev, Seligmann, Berman.

American Mercury titrează evenimentul: „Darul lui Hitler către America."

Exodul în Noul Canaan, început după „noaptea cuțitelor lungi", a devenit un fenomen de masă după 1938.

Alți artiști germani sau din teritoriile ocupate de naziști s-au stabilit la Paris, Amsterdam (printre care Beckmann și Campendonck) și Londra (Heartfield, Schwitters, Kokoschka).

Liga artiștilor liberi (cu Ernst, Freundlich și Wolheim) organizează la Paris contraexpoziția polemică la Arta degenerată (Entartete Kunst).

În America, *Rockefeller Foundation* ia în considerare încă din ianuarie 1933 ideea ajutorului dat savanților și creatorilor considerați de talie mondială. Se stabilesc aici Roman Jakobson, Stefan Zweig.

Emergency Rescue Commitee (ERC), organizat de „Prietenii americani ai germanilor liberi" se angajează să adune fondurile necesare. Varian Fry pleacă în Franța, stabilind la Marseille cartierul general al operației de salvare a intelectualilor amenințați. Alfred Barr, miticul director al MOMA, întocmise lista artiștilor, dar Picasso, Matisse, Gide sau Malraux declină oferta lui Fry și aleg să rămână în Franța regimului de la Vichy. De aici, el pregătește documentele de emigrare prin Pirinei pentru Chagall, Bréton, Feuchtwanger, Heinrich Mann, Masson... Numărul celor ajutați de el ajunge la aproape 2000.

La New York, *New School for Social Research* i-a absorbit pe Hannah Arendt, Erich Fromm, Claude-Lévi Strauss, Erwin Piscator.

Laszlo-Moholy Nagy re-creează Bauhaus-ul la Chicago. *Black Mountain College* îi primește pe Joseph Albers, de Kooning, Zadkine, Feininger și Ozenfant.

Los Angeles, unde se stabilesc Thomas Mann, Brecht, Adorno, Horkheimer, sau Schoenberg, Rahmaninov, Stravinski, Man Ray și Jean Renoir, devine singurul centru capabil să rivalizeze cu densitatea și talia creatorilor și savanților ce aleseseră New Yorkul...

Școala de istorici de artă cea mai redutabilă apare în deceniul patru.

Frankfurt Institute la Columbia University și *Institutul de Arte Frumoase* al lui Erwin Panofsky își încep tot acum activitatea pe sol american.

De aici falanga istoricilor de talie mondială pe care SUA continuă să îi creeze.

Cu ei ajungem la imensul rezervor curatorial al Muzeelor americane, care scrie o istorie țesută intim cu destinul tragic al imigrației europene.

Numai înarmați cu o asemenea anamneză, observând stricta actualitate a muzeelor Metropolitan, MOMA, Guggenheim sau Witney din New York, putem înțelege sensibilitatea acestei lumi pentru filonul expresionist al istoriei avangardei europene ca și pentru operele artiștilor de origine evreiască. Fără o empatică înțelegere a represiunii acestui deceniu al ideologiei naziste, ca și fără cunoașterea celui ce precede „dictatura proletariatului" în Rusia, e greu de înțeles apetența marilor muzee sau mai micilor galerii față de ceea ce putem considera în avangardă întoarcerea reprimatului pe versantul expresionist.

La *Neue Galerie*, superba colecție care celebrează memoria colecționarului Stabarsky și în care tronează pânzele lui Klimt, numai în ultimii trei ani, începând cu autoportretele lui Max Beckman, în 2008, au defilat în serie expozițiile de desene ale artiștilor din Dresda și Berlin din anii Punții (Die Brucke) 1905-1913, Oskar Kokoschka sau Otto Dix.

Derivată din colecțiile de la MOMA, o expoziție dedicată expresionismului german[6] pune în exergă același versant al istoriei artei europene.

La Guggenheim Museum, „The Great Upheavel..." iluminează în spirala lui Frank Lloyd Wright – anii 1910-1918 –, modernitatea anxioasă, ieșită din presentimentul că și din convulsiile Primului Război Mondial, cu piese din colecțiile proprii. Nu cu mult timp în urmă, o altă expoziție a aceluiași muzeu propunea sub un generic diferit, *The Broken Forms*, o mostră de buzunar din patrimoniul aceluiași muzeu, ca un fel de „încălzire" pentru cea de acum. Observația aparține Robertei Smith, a cărei erudiție distilată într-un fler de analist cuceritor ne pune la îndemână un detaliu mai puțin cunoscut. Expoziția, o capsulă a timpului care ar fi putut fi montată astfel tot atât de bine și acum 30-40 de ani, spune R. Smith, prezintă o utilă lectură alternativă a unui moment din urmă cu un secol care în „multe feluri rămâne fundațională pentru noi". Clivajul curatorilor ei rămâne îndatorat unui inspirator original, consultantei în achizițiile lui Solomon R. Guggenheim, Hilla Rebay, care astfel a configurat profilul... depozitelor muzeului. În selecția de acum, din cei 45 de artiști, 2/3 au creat în afara Franței. Dar „Marea Răsturnare" a aceluiași interval nu aduce în fața noastră nimic dintr-un alt versant consistent al avangardei: nu îi avem pe Picasso și Braque, Mattise, Delaunay, Léger sau Derain. Pe aceștia însă îi are și îi promovează un alt muzeu newyorkez, MOMA, care, într-o memorabilă și vastă mostră comparatistă, ne etala un *paragone* de proporții, Picasso-Matisse, un dialog devenit o competiție quasi unică[7] între cei doi.

Într-o altă complementaritate cu alte muzee, poți adăuga, cu o vizită la Muzeul de Artă al Universității Princeton din New Jersey, opera unui Schwitters prezentat aici într-o expoziție monografică.[8]

3. „Blestemul Giocondei". Mitul deja gonflat al Mona Lisei lui Leonardo, pe care furtul pânzei din Luvru în 1911 l-a „globalizat" definitiv (ocazie cu care pe lista suspecților se găsea până și un Picasso!), a produs simultan, în era modernă, o avalanșă de reacții ironice...

Înainte ca Duchamp să doteze enigmaticul surâs cu mustățile pe care avea să le preia în portretul lui Dali însuși, ea avea să fie desfigurată încă în 1883, cu o pipă fumegând în rotocoale. E suficient să solicitați pe Google „Gioconda în USA" sau „în Africa" pentru ca să aveți continuarea acestei reacții de *lese majesté* a frumosului clasic...

Mai puțin cunoscută este reacția în lanț produsă de aterizarea capodoperei în SUA la National Gallery din Washington și ulterior la Metropolitan Museum din New York. Primit cu toate onorurile unui șef de stat, la 8 ianuarie 1962, portretul avea să facă atunci prima „călătorie" în afara frontierelor Franței, în ultimii 50 de ani (considerați după aceea în Italia, unde hoțul nemurit în istorie – Vincenzo Perugia – încerca să revândă capodopera subtilizată din Luvru, animat de un puseu de patriotism care o voia repatriată pe frumoasa florentină).

Un kitsch încă mai subtil este fotografia (apărută pe coperta cărții lui Margaret Leslie Davis, „Mona Lisa în Camelot...") în care prima doamnă a Americii, Jackie Kennedy, animată de un surâs triumfant, pozează alături de cel indescifrabil al Mona Lisei (considerat acum al Isabelei d'Este[9]) într-o perspectivă *dal sotto in su*. De ce? în spatele fotografiei zace adevărul că împrumutul acordat de Malraux, cu avizul lui Charles De Gaulle, era făcut familiei

Kennedy ce-și luase toate responsabilitățile returnării ei, deși atunci se desfășura în plin scandalul misilelor sovietice în drum spre Cuba și nu puțini își reprezentau atacul acestora asupra Casei Albe și al New Yorkului *y compris* aneantizarea capodoperei ...
Succesul vizitei Mona Lisei e însoțit de un record de vizitatori. 1 000 000 de oameni au defilat aducând onorurile surâsului davincian la Washington. Mai puțin cunoscut este „efectul Mona Lisa" pe piața artei. Revelația lumii americane este că opera de artă poate fi listată ca obiect „de consum de masă". Din acest episod, ne spune un analist de talia lui Robert Hughes, *relația dintre raritatea operei de artă și prețul ei de piață* a devenit barometrul bursei la toate categoriile. Din acel moment reclama, spiritul promoțional comercial a trecut în fața subtilităților criticului, a rafinamentului *conaisseurilor*. Vocile colecționarilor acoperă vocile marilor critici, ca aceea a unui Clement Greenberg, care făceau legea în ierarhia atelierelor. Ele se sting în spatele legilor *pieței libere de artă* care vânează raritatea, excepția, unicatul în spatele chiar a noutății ieșite din atelierele americane. Îl impune. Prețurile de la marile case de licitație sparg toate plafoanele. Cumpărat din atelier cu 1 000-2 000 de dolari USA, un Rauschenberg e revândut la licitație cu 45 000 $. Combinată cu ideea că Europa este culturalmente epuizată, avangarda americană a anilor '50-'60 pare a fi un triumf al valorilor democratice care le întrec pe cele ale europenilor... New Yorkul devine bursa valorilor, pe care plutocrația o întreține cu dezinvoltură, canonizând prematur valorile avangardei americane. E inutil să trecem aici toate numele colecționarilor care provoacă boom-ul prețurilor...
Ele devin, în suma lor, un critic absolut al valorilor ce evoluează paralel cu orice conștiință și judecată critică. Van Gogh pleacă în Japonia, cumpărat cu 80 000 000 $, un Klimt e cotat la 135 000 000... și astfel muzeele nici nu mai pot intra în această competiție. De atunci, din anii '60, se poate spune că o întreagă cultură în America este ruptă la mijloc. Ori se întâmplă sus și prea sus, produsă, cultivată, valorizată de o elită profesională cu toate credențialele posibile, ori e populară și kitschizată în partea de jos. Ultimul copil teribil al avangardei americane, Andy Warhol, se autoproclamă businessman ce refuză titlul de artist, serializând democratic, în surâsul starului holywoodian Marilyn Monroe, pe cel enigmatic al Giocondei.
Pe de o parte, artele vizuale se bucură de un privilegiu rar. Accesul la ele este asigurat oricui, indiferent de categoria socială. Fapt e că, fără să scoți un dolar din buzunar, poți intra în mari muzee și biblioteci și accesul la cunoașterea culturii de elită îți este asigurat cel puțin în domeniul artelor vizuale. Dar numai colecționarul născut în anturajul caselor de licitație e cel care stabilește cu banii plătiți de el pe artefact, ierarhiile epocilor, artiștilor, operelor, stabilește dimensiunea aurei lor... Eseurile, cărțile, vocile criticilor devin realități paralele și non interferente cu... *free market*.
În plină criză actuală, meritul marilor muzee, al galeriilor și al curatorilor asociați lor e că ele stau cu un ochi sigur la trecutul din care Gioconda a venit fondând un referent suprem al pieței, și cu altul la prezentul imediat. Cultura americană actuală vrea să știe, de pildă, „unde se face istoria artei în fiecare moment", chiar dacă ea nu se mai face la New York. Nu vrea să descopere prea târziu că s-a făcut în China, India, în țările de pe Coasta Pacificului. Vrea să știe, fie și cu o ușoară întârziere, că s-a făcut și se face în Europa de Răsărit. *Y compris* România. Cultul „minții deschise" este încă în picioare, încercând să echilibreze mișcările sinuoase și capriciile șarpelui monetar al pieței de artă.

[1] *Titlul cărții unui redutabil critic american, Robert Hughes, inspirat de un vers al "onestului" Iago,* For I am nothing if not critical.
[2] *http://en.wikipedia.org/wiki/Armory_Show*
[3] *Grosolanul, rudimentarul, impertinentul etc.*
[4] *Împreună cu alte trei lucrări.*
[5] *Fiul pictorului Henri Matisse, art dealer de succes încă de la începutul anilor '30.*
[6] *German Expressionism: The Graphic Impulse.*
[7] *O expoziție la care au colaborat Tate Gallery, Réunion des musées nationaux/Musée Picasso, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris și Museum of Modern Art, New York, expoziție itinerată la Londra, Paris și New York (ultima între 13 februarie și 29 mai 2003).*
[8] *Kurt Schwitters: „Color and Collage".*
[9] *Mult mai aproape de adevăr este cea mai recentă ipoteză după care ea nu o reprezintă pe Lisa Gherardini, consoarta negușătorului florentin Giocondo.*

Spaţiul versus timp şi spaţiotemporalitate în arta contemporană românească

text de ALEXANDRA TITU

„Actul reflex este, din punct de vedere ontologic, schiţa acestui refuz fundamental al morţii şi anunţă spiritul. Departe de a pleda pentru timp, memoria, ca şi imaginarul, se ridică împotriva timpului şi asigură fiinţei, împotriva disoluţiei devenirii, continuitatea conştiinţei şi posibilitatea de a reveni, de a regresa dincolo de necesităţile destinului. Tocmai acest regres grefat pe cea mai profundă şi mai îndepărtată latură a făpturii noastre ne motivează toate reprezentările şi foloseşte prilejul tuturor absenţelor temporalităţii pentru a face să se dezvolte în noi, cu ajutorul imaginilor, al micilor noastre experienţe moarte, însăşi întruchiparea speranţei noastre esenţiale. (....) Împotriva neantului temporal se ridică întreaga reprezentare şi în special reprezentarea în toată puritatea ei de antidestin." (Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului. Ed. Univers, 1977, pg. 403)

Puse în evidenţă mai ales în pictură – mediumul cel mai riguros conceptualizant, cel mai complex metaforic, ca abstractizare mimetică şi chiar iluzionistă, deschisă spre toate nivelurile/relaţionările cu modelele/presiunile senzoriale şi imaginare ale realităţii, sau ca abstractizare simbolică ori experimentală – coordonatele esteticii/esteticilor novatoare ale rupturii moderniste şi avangardiste vizează cele două dimensiuni esenţiale ale reprezentării (spaţiul şi timpul), accentuând fie opoziţia lor semantică fie fuziunea lor într-o fluiditate, ambiguitate, confuzie ce înclină în dominanta temporală. Anunţate de modernism, aceste clivaje şi reformulările condiţiei artelor vizuale şi a raporturilor tradiţionale dintre realitate şi imagine – în contextul dezvoltării universului virtual, ca materializare subtilă, nonsubstanţială a acestui câmp de experienţă în care mimesisul şi producţia imaginară se bazează pe un nivel profund de abstracţie matematică – deschid graniţele unui iluzionism extins de la „vrăjirea ochiului", manipularea, mistificarea văzului la celelalte instanţe perceptive. Modernitatea şi-a asumat temporalitatea ca pe o condiţie inevitabil dinamică, discursiv corozivă, conferind prestanţă paradigmatică punctului lipsit de dimensiune şi durată, în care, între „timpul care încă nu este" şi „timpul care nu mai este", Sf. Augustin comprimă într-o latenţă nonspaţiabilă, realitatea precară a prezentului. Perfect static în densitatea unei secvenţe, ca la Piero Della Francesca, („Madona cu oul" sau „Flagelarea lui Christos") sau de un dinamism subordonat tectonicii oprimante din „Saturn devorându-şi fiii" al lui Goya, timpul protomodernităţii este fie absent fie opus sieşi într-un denunţ al monstruozităţii sale terifiante. Este temporalitatea suspendată de forţa operaţională a mitului, a insertului prezenţei sacre, sau deja activ într-o factologie căreia aspiraţia spre ordine (sau nostalgia/proiectul ordinii) îi subminează, tot mitic, fluxul distructiv. Dar universul real şi imaginar al modernităţii – sistematic în proces de demitizare, de respingere a strategiilor şi circumspect faţă de finalitatea eufemizantă a tradiţiei, bazându-se pe radical opozitivele trasee filozofice şi estetice ale epocii industriale, ale contextului ştiinţific focalizat asupra transformării şi procesualităţii – deschide timpului accesul la un prezent activ, integrat devenirii şi condensându-l în spaţializarea sa dobândită tocmai pentru valoarea aderenţei la istorie şi actualizare.

Odată cu revalorizarea filozofiei heracliteene de către Nietzsche, în romantismul fascinat de istorie şi mişcare şi instaurat ca devenire şi fiinţare de extrem de influenta filozofie heideggeriană, timpul modernităţii se impune ca proces, ca metamorfoză şi susţine conştiinţa unei efemerităţi definitorii a tuturor nivelurilor realului, de la precaritatea obiectului solid (conglomerat provizoriu de particule ce definesc calităţile materiei) la fluiditatea experienţei senzoriale şi a operaţiunilor imaginarului (realist sau fantast). De la disoluţia spaţialităţii în discursul unei temporalităţi dependente de percepţia senzual deschisă spre ideile ştiinţei a esteticii novatoare a sfârşitului de secol XIX, în impresionism, la entuziasmul solidarizării cu mişcarea mecanică în explorările cubiste şi futuriste, şi la mişcările între etajele/ substructurile eului şi ale umanului derivat, originat dintr-o animalitate noneducabilă, într-un expresionism gestual ce se legitimează în pulsiunile vitale cele mai profunde, de dincolo de pragul cultural al arhetipurilor, în resorturile reflexelor posturale şi schemelor violente ale supravieţuirii ingestive şi sexuale, temporalitatea metaforizată de acele trasee ale modernismului/postmodernismului dezvoltă genuri şi va apela la mediumuri dincolo de pictură. Artiştii acestor decenii de disoluţie a graniţelor sub presiunea inovaţiei tehnice şi a triumfului temporalităţii, a punerii în joc a corporalităţii şi intimităţii psihice, atrag în câmpul artei cinetismul pur al imaginii (fotografie, film, artă video şi naraţiune digitală), după ce au suspendat graniţele convenţiilor ce separă experienţa estetică de cea imediat reală prin performance, happening şi alte extensii ale picturii.

Paralele sau, de multe ori, convergente, direcţiile ce conservă sau mai curând reconstruiesc şi extind autoritatea spaţiului, de la postimpresionismul lui Seurat şi, mai ales, Cézanne, la ambiguitatea comprimării spaţiului timp în desfăşurarea obiectului în plan prin abstracţionismul esenţial, metafizic al suprematismului lui Malevici şi purismul grupului De Stijl, se continuă în modernismul târziu şi neomodernism prin minimalismul unor Frank Stella, Morris Louis, Kenneth Noland, sau al grupului de artă concretă, din care amintim, apelând la arealul cultural autohton, pe Roman Cotoşman şi Diet Seyler.

Probabil că unul dintre discursurile cele mai relevante pentru

sinteza timpului (narativ) şi spaţiului în expansiune dincolo de graniţele raţionale şi de orizontul experienţei comune, de realul accesibil strategiilor reprezentării/nonreprezentării în pluridimensionalitatea psihică, este cel suprarealist.

Menţinându-ne interesul pentru spaţiul cultural autohton, în relaţia sa fecundă cu universalismul occidental, semnalăm prezenţa lui Victor Brauner la sinteza conceptelor şi explorărilor asupra capacităţii

cuvântului de a participa la elaborarea unui limbaj ce sintetizează fără finalitate reductivă narația condensată și paradoxală în paradoxul spațial al expresiei plastice, accentuând temele metamorfozei, a „nebulosului", a „conglomerului", instaurarea unui spațiu definitoriu ambiguu, infinit/indefinit, al pictopoeziei – transgeografie și transtemporalitate specifice programului primei avangarde. Tot curentului suprarealist i se datorează și ieșirea din plan, din tablou, în ambianța spațiului de expunere: vezi expoziția Suprarealismului de la Paris din 1937[1].
Pentru contextul artistic românesc din a doua jumătate a secolului XX și în aceeași măsură pentru cel actual, preocuparea pentru expresia spațială opusă temporalității istorice sau dimpotrivă, a penetrării în istorie transferă nucleul problematic din zona pur plastică, sau, mai extins pur estetică, spre perspectivele antropologice sau spre reflectarea ideologiilor politice. Dacă purismul formal, respectând bidimesionalitatea sau extinzându-se în afara suprafeței persistă în geometrismul neoconstructivist al grupului 111, în dinamismul plan al compozițiilor lui Liviu Stoicoviciu, în grupul abstract susținut de Ștefan Sevastre și Mihai Horea, și doar refugierea în nonfigurativ conferă acestui tip de demers sensul său ideologic și suplimentul de semnificație delocalizant, alte pasaje prin abstracționism conduc spre conceptualism (Paul Neagu, Horia Bernea, Paul Gherasim, Florian Maxa, Marin Gherasim). De altfel, și constructivismul lasă loc în preocupările vechilor membri ai grupului timișorean dezvoltat prin participanți noi, unui conceptualism ce părăsește pictura, pentru un land art performativ și pentru filmul experimental. Fixității geometrice a construcției abstracte i se substituie demersul unei explorări a realului independent de istorie și un universalism de fond al naturii dincolo de politic. Un spațiu totuși selectat empatic, printr-o subtilă dependență geoculturală și afectivă.
Această presiune din ce în ce mai acută a orientării între cele două universalisme estic și vestic, confruntate ideologic și soluționată politic doar în deceniul zece, și a regăsirii unei identități autentice, definite cultural dincolo de retorismele etnocentrismului politic, generează soluții variate, apeluri la nivelurile legitimatoare ce exploatează conceptualist repertoriile formale și sursele istorice. Probabil că cel mai spectaculos proiect dedicat – explicit, și asumat, al tensiunii și sintezei dintre universalism, ca o condiție spațială condiționată temporal funcționând pe mai multe nivelurile de la transtemporalitatea ce anihilează distanțele dintre arhaic și actual, și nivelele istoriei în desfășurare cu succesivele lor actualități definite cultural și implicit ideologic) și toposul localizant, activ (după expresia lui Lucian Blaga) ca un „cotor abisal" aparține lui Alexandru Chira. Centrul proiecțiilor sale este satul natal, Satul arhetipal, care nu este un peisaj, ci un „angrenaj" de mediere între orizontul cosmic și lumea de sub incidența istoriei, un angrenaj de resorbție a timpului declinant în fixitatea eternității rurale. Debutat în anii '70 prin mai multe cicluri de desene, de fotografii, de pictură și texte integrate imaginii sau independente, proiectul lui Alexandru Chira emerge inevitabil din tablou, transpunând seturile de semne, de un simbolism plurisemic, pe un deal din satul real (Tăușeni), ca angrenaj „pentru adus ploaia". Această secvență a proiectului ce se instaurează definitiv (definitivul precar al tuturor monumentelor noastre istorice și de artă) în anii '90, urma să fie extinsă spre Europa, sub genericul „Spre Viena, din deal în deal". Ca și Horia Bernea din ciclurile „Prapori", „Grădini" și „Interioare" de biserici, sau ca membrii grupului Prolog, pentru a reține doar cele mai cunoscute exemple, Chira aborda problema unui spațiu al indiferenței la timp, în special la timpul istoric, dar nu spațiul metafizic, esențial sustras acestei incidențe, ci proclamând o afirmare invazivă spațial adaptată istoriei prin conceptualismul programului și opunându-i ieșirea din timp.
Proiectele post-industrialismului, cu faciesurile sale specifice dependente de conflictele ideologice ale timpului accelerat într-un spațiu fragmentat și tensionat ideologic, sunt cele ale arheologiilor industriale. Tema este foarte actuală, deja aproape inactuală în zona sa de emergență, unde spațiile industriale dezafectate au intrat nu doar în patrimoniul tematic și imagistic, ci și în programele de reconversie funcțională. Tema, abordată de artiști, cuprinde, de la proiectul social, de disoluție a structurii de clasă identificată de Marx în epoca industrială, preocuparea pentru contextul geopolitic al destinului acestei entități sociale în derivă sau transformare în epoca postindustrială. Condiția muncitorului ilegal, lipsit de ideologie coalizantă, la care se referă Santiago Sierra în acțiunile sale radical critice de la sfârșitul anilor '90, din Havana, Guatemala și Mexico City, afrontează abrupt realitatea spațiului global, cu gradele sale de libertate iluzorie, cu fragmentarea sa ierarhizantă, cu ostilitățile ei mascate, operante la nivel social. Spațiul actualității sociale nu intră în joc nici ca nivel ontologic nici ca idilism contextualizant, ca peisagism reconfortant, compensator, ci ca teritoriu al acutelor conflicte politice. Aceeași disoluție, ce disponibilizează o masă umană ce și-a pierdut statutul în România postsocialistă, cu abandonarea vechilor structuri industriale și încurajarea emigrației, o comentează ironic și reflexiv proiectul comun al artiștilor români Ciprian Mureșan și Eduard Constantin, de la galeria B5 Studio din Tg. Mureș. „De câți muncitori ar fi nevoie pentru a popula Marele Canion?", din 2009, relevă unul dintre cele mai grave aspecte ale acestei realități la care noile realisme activiste sunt atente. Aspectul condiției vizuale actuale, între agresiune spațială, condiție de monument (istoric sau de arhitectură), reziduuri ale succesiunii de agresiuni sociale asupra mediului apare și în discursurile altor artiști: merită amintit aici demersul critic, incisiv și complex ca planuri metaforice – manevrând paradoxuri situaționale și plastice, construite pe exploatarea repertoriilor cromatice industriale și pe presiunea sumbră a arhitecturilor abandonate, pustii – din marile pânze expresionist realiste ale lui Ioan Augustin Pop (Galeria Jecza, Timișoara, 2011).
Contextul urban ridică și el o problematică a dependenței inevitabile dintre timpul accelerat și abstract și timpul subiectiv individual, dintre subiectivitatea individuală și cea colectivă, contextualizate de un spațiu abstract, cum le confruntă Marilena Preda Sânc în ciclul „Urban Scapes". Exponent al generației debutate în primul deceniu al actualului secol, Nicolae Comănescu recuperează, după cufundarea în stereotipurile signaleticii urbane, în schemele figurației publicitare, dimensiunea afectivă din spatele distanțării ironice față de contextul vieții sale personale, în mesajul subtil al materialității acestui topos pauper care îmbogățește platitudinea formală, și modestia culturală cu potențialul poetic al vieții în desfășurare (ciclul „Bercenii", MNAC, București, 2011).
Nu putem analiza toată întinderea acestei teme în care experiența estetică intersectează atâtea alte câmpuri ale experienței. Semnalăm doar autoritatea demersurilor pur experimentale, din atelierul hibridat de laboratorul științific, unde spațiotemporalitatea mediului profund al materiei și, mai cu seamă, a materiei biologice, zoo și antropomorfe, este explorată între rigoare, spirit ludic și iresponsabilitate legitimată cultural.

[1] soluție comentată ambiental și plastic de instalația Mihaelei Petrov din expoziția omagială dedicată artistului de la Paris, din 1997.

#6 DOSARE DE ARTIST

Portfolios

Cătălin Petrișor, Opportunities for glory, 2009, oil, graphite and felt pen on canvas, 160 x 107 cm.

Ră zvan Boar

Poetica fragmentului

text de **DIANA MARINCU**

*Despre ochiul artistului se spune că este privilegiat; vede mai bine şi mai mult decât ochiul obişnuit. Este mai puternic, mai limpede. Este în măsură să cucerească realitatea şi, prin artă, să facă vizibil, nu doar să redea vizibilul. Sub semnul potenţialului artei vizuale de a produce realităţi artistice cred că se află şi demersul pictural al lui Răzvan Boar. „Atelierul" gândirii lui ni se dezvăluie treptat cu fiecare proiect expoziţional ce întregeşte zona cercetării sale, dându-i unitate şi coerenţă. Prin ultimele sale expoziţii (*Portraits and Selfportraits*, curator: Liliana Popescu, la Knoll Galerie ca parte a proiectului* EAST by SOUTH WEST *şi* Portraits of Ambiguity*, la New York, Ana Cristea Gallery) artistul continuă căutările ireductibilului din fiinţa umană aflată într-o criză identitară.*

alăturat:
Untitled, 20 x 30 cm, ulei pe pânză, 2011

pagina alăturată (de sus în jos, de la stânga la dreapta):
1. In theory, 225 x 160 cm, ulei pe pânză, 2011
2. Parallel to unparalleled events, 78 x 60 cm, ulei pe pânză, 2011
3. Untitled, 50 x 60 cm, ulei pe pânză, 2011

Dacă descifrăm pictura lui Răzvan Boar recurgând la profetica teorie a purei vizualităţi, al cărei întemeietor este Konrad Fiedler, descoperim un demers ontologic al artistului şi o preocupare asiduă pentru adevăr şi cunoaştere. Pictura lui nu este o căutare a frumosului, ci a adevărului prin vizualitate. Estetizarea nu a fost niciodată în centrul eforturilor sale. Prin mijloacele picturii şi printr-un „văz creator", artistul dă naştere realităţii operei.
Iar această realitate este cea a umanului dezagregat, pulverizat şi fragmentat. Personajele ce populează lumea lui sunt descompuse şi alterate într-o scenografie atent construită. Imaginile şi subiectele vin dintr-o arhivă personală de fotografii şi obiecte. Artistul se concentrează asupra unor figuri distorsionate, extrase parcă dintr-un labirint al memoriei, seducătoare şi fascinante, uneori chiar obsesive. Poetica fragmentului şi fascinaţia dislocării sunt constantele lucrărilor sale, prin care îşi construieşte un univers personal, autoreferenţial cel mai adesea. Întregul nu poate fi exprimat, aşa că se recurge la fragment. Anatomia e mereu parazitată şi contaminată de elemente străine care îţi dau senzaţia că există o criză a individului şi o imposibilitate de închegare ca întreg. Nu te aştepţi să vezi crescând din stomacul unui personaj o pădure de stejar. Sau să priveşti un portret care se descompune la infinit, hipnotic. Traumatica spargere a anatomiei bântuie lucrările lui ca un coşmar care nu poate fi uitat. Artistul trece printr-o primă etapă a percepţiei intuitive şi selectează fotografii care îi permit construirea unor biografii credibile. Imaginile alese sunt cele care poartă amprenta unui trecut necunoscut, dar în acelaşi timp bizar de familiar privitorilor. Pornind de la nişte stimuli, publicul finalizează ceea ce pictorul propune. Prin rechemarea trecutului ca parte indispensabilă a prezentului, artistul plasează secvenţele narative într-un timp nedefinit, al istoriei umanităţii, dar şi al istoriei întortocheate a picturii. Pictura a fost în ultimele decenii uitată şi apoi resuscitată, declarată „epuizată" şi apoi iarăşi reinventată. A supravieţuit însă tuturor deziluziilor, păstrându-şi în continuare un loc privilegiat. Devotamentul artistului pentru pictură vine şi din nevoia prezenţei unui obiect concret, martor al căutărilor sale. Lucrările lui au magnetismul viziunii haptice. Privitorul simte impulsul de a apuca, de a pipăi carnea personajelor verificându-i consistenţa. Relaţia lui Răzvan Boar cu pic-

tura ca mediu de expresie este una tensionată, marcată de negocieri permanente între minuţiozitatea foto-realismului şi prospeţimea gestualului. Întotdeauna încrederea sa nezdruncinată în pictură îl determină să-i rămână fidel, indiferent de zbaterile trecerii de la percepţie la figurare. Imaginile lui Răzvan Boar sunt parte a unui proces continuu, nefinalizat, dar care nu poartă stigmatul eşecului, ci se încadrează firesc viziunii moderne ce afirmă schiţa şi non-finito-ul. Nu e o cedare în faţa imposibilităţii configurării realităţii artistice, ci o interiorizare conştientă şi asumată a conflictului şi tensiunii dintre voinţa artistică şi certitudinea unui adevăr final. Detaliile realiste, fotografice la un moment dat, se sparg în tuşe energice care secţionează figura umană, plasând-o într-o epocă post-corp.

Expoziţia de la ALERT studio din martie 2011, *Now What?*, valoriza schiţa, seria şi stadiul pregătitor ca părţi esenţiale ale demersului său creator. Cu pânze nefinisate, dar în acelaşi timp foarte coerente şi unitare, Răzvan Boar problematizează aici relaţia sa cu şcoala de artă, cu maestrul şi cu el însuşi ca artist. Lucrarea care porneşte de la ecorşeul omniprezent în academiile de artă este esenţială în înţelegerea universului artistului. Pictorul încearcă să îmbrace în carne şi viaţă acel om fără piele, să dea culoare şi consistenţă unui timp mutilat. Lucrarea centrală a expoziţiei imaginează un om singur, abandonat într-un spaţiu străin, fără cap şi cu un corp sfâşiat. Această imagine funcţionează ca o axă în jurul căreia gravitează variante ale portretului absent. Picturile-obiect prezente aici sunt şi ele un semn al unei revolte intime. Pânzele pictate sunt obturate de perne „chinuite" şi murdare, care apasă într-un fel pe tot ceea ce şcoala ne învaţă în general. Această serie poate fi citită ca un mic şi surd protest adresat inclusiv tendinţelor şi modelor cu care ar putea fi asociată pictura lui.

Astfel, preluând lecţia fiedleriană, îndemn publicul să înveţe în primul rând să privească şi să vorbească limba imaginilor, pentru că ar putea descoperi în pictura lui Răzvan Boar un univers autentic, adevărat.

Răzvan Boar (n. 1982) trăieşte şi lucrează în Bucureşti. Absolvent al masteratului secţiei de pictură din cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti, Răzvan Boar a prezentat în acest an numeroase proiecte expoziţionale şi a fost beneficiarul bursei „Constantin Brâncuşi", oferită de Institutul Cultural Român din Paris, cu proiectul Transitive Verbs of Transformation.

Cătălin Petrişor

New Far East

text de **COSMIN NĂSUI**

Când cineva dintr-un spaţiu est-european spune prima dată unei audienţe din Vest, despre altcineva tot din Est că este „unul dintre cei mai importanţi artişti", este cu siguranţă cel mai simplu lucru cu putinţă de a fi afirmat, fără a avea vreo acoperire în afară de cuvinte. De ce? Pentru că nu trebuie să demonstrezi prin probe adevărul acestei afirmaţii, atunci când numărul de artişti din acel spaţiu rămâne necunoscut şi inaccesibil pentru occidentali. Este adaptarea celebrei expresii „Big in Japan" la o situaţie şi un context regional.

deasupra (de la stânga la dreapta):
1. Light falling on trees, 2011, detaliu
2. Light falling on trees, 2011, instalaţie, 157 x 314 x 40 cm

pagina alăturată (de sus în jos, de la stânga la dreapta):
1. Everybody is real, 2011, ulei şi grafit pe pânză, 65 x 80 cm. Courtesy: Jecza & Ross Gallery
2. No title, 2010, ulei pe pânză, 111 x 82 cm
3. Different sounds for each color, 2011, ulei pe pânză, 96 x 115 cm

Cătălin Petrişor este un artist care pune Estul geografic al Europei pe hartă, fiind „unul dintre cei mai importanţi artişti" fără vreo afirmaţie anterioară.
Putem vorbi în prezent de Noul Est al artei ca de o tendinţă a creaţiei profund bazate pe realitate. Realitatea ca mesaj şi noul realism ca stil se împletesc în conţinutul operelor de artă ale spaţiului geografic est-european. În ceea ce priveşte realitatea din imaginile lui Cătălin Petrişor, aceasta este uneori cu mult mai autentică decât cea trăită.

Spirite lens flare

Conduşi de simţuri, atraşi de plăceri, încurajaţi de vise, vizităm tot mai des, urmărind discursurile artistice, graniţa fenomenelor paranormalului. Metafizicul situaţiilor ce au loc în noaptea luminată de lună sau de alte corpuri cereşti descrie în proiectul *Cult* o atmosferă de frică primordială.
Pictura fantastică a lui Cătălin Petrişor, în care lumina este asociată forţelor întunericului, ale misteriosului, nicidecum ale pozitivului şi optimismului solar, răstoarnă ca într-un ochean (întors) un sistem de valori. Reflexe luminoase şi licăriri din categoria halourilor sau aurelor împrejmuiesc spirite şi arhitecturi înşelătoare.
Personajul marcant din proiectul *Cult*, reprodus în mai multe lucrări, este purtător de coarne, simbol ancestral al coroanei regale sacre. Apariţia misterioasă, fără nume, cufundată şi alcătuită din umbre, cu pieptul decupat reflectând în umbră o semilună, are proprietăţi de personaj mistic.
De aceea, întunericul şi umbrele construiesc prezenţele corporale şi arhitecturale din proiectul lui Cătălin Petrişor despre lumină.
Una dintre proprietăţile luminii este aceea de a se descompune într-un spectru de culori şi gradiente ale culorii ce alcătuiesc lumea vizibilă dintre alb şi negru. În întunericul picturii apar senzaţii neaşteptat de luminoase care disturbă calmul general. În acest context, lumina este un factor perturbator care introduce neliniştea prin efecte de lens flare, iar întunericul devine binele, siguranţa şi liniştea.
Proiectul *Cult* reprezintă vizual o religie la stadiul primitiv de spaimă în faţa unor forţe mistice. Între religie şi misticism există un loc liber ocupat de culte, jumătăţi periculoase de măsură care nu dezvăluie nici înţelegeri şi nici fapte reale.
Ca stil determinant, *Cult* este o pictură hiper-realistă aproape fotografică, alcătuită din spaţii bântuite de străluciri. Elementele de inspiraţie ce o compun folosesc, după cum mărturiseşte artistul, zone urbane periferice: o rampă de service auto, o terasă a unui bloc de cartier, un tunel al casei liftului, ce pot bizar fi transformate în spaţii mistice. (Despre proiectul *Cult*, Anaid Art Gallery, Bucureşti, 2006)

Peisaje cu cer decupat

Cătălin Petrişor descrie prin pictura sa un spaţiu pe care privitorul cu greu şi-l poate închipui ca fiind populat. Atracţia cerului, a imponderabilităţii, a plutirii aduc în pictura lui Cătălin Petrişor o atmosferă nepământeană. Cerul picturilor sale este bântuit de umbre umanoide, de nori care iau foc la contacul cu lumina la fel ca o hârtie, de găuri în cer, de nori cu colţuri care zgârie parcă cerul despicând lumina în gradiente cromatice. În unele dintre picturile lui Cătălin Petrişor atmosfera de reverie, asemănătoare

celei din pictura metafizică, este dată de prezența limitată a pământului.
Privind cerul, Cătălin Petrișor vede un ecran avant la lettre folosit pentru decupaje de tipul chroma în industria imaginii fotografice și cinematografice. Prin proiectul *Chroma Sky (Blue Key)*, cerul este privit, în contextul industriei digitale, ca fond pentru corpuri cerești, nori și alte obiecte zburătoare sau plutitoare. Cerul, în mediul digital, este o suprafață cromatică ce poate fi selectată printr-un click de mouse, translatată și înlocuită de figurație cu efecte speciale. Prin urmare, contemplarea norilor care îi sugerau desene lui Leonardo da Vinci este, în lumea mediului digital, o tehnică de selecție, extragere și înlocuire cu figurație. Ecranul cerului este fondul pe care se decupează năluci, fenomene meteorologice și efecte vizuale speciale ca într-un studio de montaj. Prin urmare, cerul a fost și rămâne mediul predilect pentru forțarea imaginației vizuale.
Unele dintre lucrările proiectului *Chroma Sky (Blue Key)* aduc o golire de peisaj, în sensul genului clasic pictural, care lasă loc apariției efectelor supranaturale. Cătălin Petrișor este printre puținii artiști care reușesc să traducă vizual un imaginar al spațiului. El practică o pictură fără retușuri, fără repictări sau reveniri. Arta sa este premeditată, elaborată înaintea momentului așternerii culorii pe pânză. El pare a avea în minte imaginea finală pe care în momentul execuției o obține cu un minimum de cantitate de culoare și mijloace de exprimare. Pictura sa este fără urmă de tușă, fără pensulație, fără desen și fără gest, este aproape ca o imagine imprimată, în care urmele execuției sunt inexistente. Mai mult decât atât, este o pictură fără ramă, care se prelungește pe muchiile șasiului, decupându-se ca un obiect, nu doar ca o suprafață, forțând limitele privitului.
(Despre proiectul *Chroma Sky (Blue Key)*, Anaid Art Gallery, București, 2007)

Pictura ca metodă de autentificare a realității

Desprinsă din același nou realism, arta lui Petrișor este făcută prin amestecarea fragmentelor de realitate care creează o nouă dimensiune a imaginii: spațiul iluzoriu. În acest demers, Cătălin Petrișor folosește pictura ca metodă de autentificare a realității și pornește de la stranietatea naturii. Cele două mari ipostaze în care natura este reprezentată sunt fie printr-o fereastră de încăpere, fie direct din mijocul peisajului sălbatic ori dezolant de periferie urbană. Îmbinând straniul cu sublimul și cu măreția peisajului, Cătălin Petrișor ajunge firesc la magia atmosferei post-romantice. Artistul profită și de faptul că spațiul noii Europe este predispus să rămână exotic pentru că se hrănește din multă incertitudine: traumele și complexele adâncite prin istoriile recente au împins simțurile către revelații sau spaime la limita inconștientului. Stări nedefinite până la capăt ca fiind bune sau rele au ca rezultat amestecuri spirituale în zona de gri. Reprezentarea mistică a naturii este influențată de apariția unor corpuri geometrice încărcate de energii, stranii ca prezență precum aparițiile unui sfânt.
Cătălin Petrișor pregătește simbolistic revelația nălucilor în arta sa, căutând situațiile propice apariției lor, invitându-le prin folosirea celui de-al doilea strat de imagine realizată în grafit. O face golind încăperile de obiecte, prin inversarea nefirească a direcției luminii și deci a proiecției umbrei, lăsând loc desenului să apară în forma fumului, în conturul neumplut cu imagine. Atunci când există personaje umane, ele întorc spatele spectatorului, privind la rândul lor mai departe în imagine.

Dragoş Burlacu

Realitatea după 20 de ani

text de **COSMIN NĂSUI**

Cea mai mare dificultate a artei noului Est, după ce a ars etapele stilurilor vestice, a fost să se împace cu propria istorie. Acest lucru destul de dificil a fost realizat prin lucrări de artă care vorbesc despre trecutul recent cu o înverşunare dusă la obsesie. Scufundat în timp, prezentul artei româneşti contemporane îşi încheie discret rememorarea amintirilor comuniste. După douăzeci de ani, arta noului Est nu mai vorbeşte la timpul trecut. Estetica imediatului banal, perisabil, este imortalizată în imagini picturale. Această zonă de preocupare prezintă feţe ale realităţii cotidiene privite fără aurul gloriei, investigând în particular forme ale frumosului prezent neidealizat.

Ceauşescu, idolul gadget-vintage-glamour contemporan

Sângele scurs din instalaţia istoriei este colorat după caz în roz sau alte culori fluorescente. Asta pentru că istoria e cool, iar miturile sunt reciclabile ca iconuri vintage. Iar dacă Ceauşescu ar mai fi încă în viaţă, ar fi pe coperta revistelor glossy fără să impună acest lucru. Pentru că idolul-dictator a avut o viaţă cu excentricităţi de rockstar, acestea fac din el acum un produs uşor de vândut.
Cultul lui Ceauşescu a fost creat prin controlul tuturor artelor dirijate dibaci într-o singură direcţie. Aşa se face că puterea imaginii lui Ceauşescu constituie o atracţie specială mai ales ca icon pop sinonim cu forţarea începuturilor civilizaţiei urbane moderne „la bloc". Paradoxul face ca reprezentarea altădată obligatorie a lui Ceauşescu în toate artele să fie acum o alegere deliberată a creativilor contemporani ce l-au transformat în stencil şi graffiti pe blocurile gri. Ceauşescu a fost pictat sau sculptat de aproape toţi artiştii „Epocii de Aur", fie că unii recunosc asta sau nu. Canoanele de reprezentare ale acestuia făceau parte dintr-un program iconografic-ideologic oficial, atent elaborat, ce urmărea figura „conducătorului" prin întreg realismul socialist, mergând până la manualele de istorie.
Prin urmare, imaginea supravieţuieşte atât cultului, cât şi vieţii personajului istoric, continuând cumva destinul eroic al acestuia într-o altă dimensiune. Dragoş Burlacu îl reprezintă pe Ceauşescu atât în ipostaza de Conducător Suprem, cât şi în cea a omului atras de plăceri uneori costisitoare. Cadrele acestor realităţi trecute par fantastice. Compoziţiile în care Ceauşescu apare trăgând cu arcul ori cu puşca, pasionat de şah, de vânătoare sau de scufundări, în vizite de lucru ori la tribună, gesticulând amplu, sunt inspirate din imaginile „Epocii de Aur". Într-o altă lucrare ironică a seriei, apare silueta Casei Poporului construită din oase, profilată pe un cer albastru senin. Răul şi frumosul se întâlnesc firesc în această lucrare, cap de perspectivă al Splaiului Independenţei din Bucureşti. Lucrarea este un „omagiu adus celor care au fost sacrificaţi pentru realizarea a ceea ce astăzi este Palatul Parlamentului. Pentru majoritatea turiştilor este un puternic punct de atracţie, de unde şi dualitatea simbolică a edificiului." (Dragoş Burlacu)

Viitorul artei este în trecutul istoriei

Proiectul *Understanding History* a pornit, după cum mărturiseşte artistul, „de la o nevoie de a rememora istoria recentă a ţării şi, implicit, de a realiza conexiuni cu prezentul pentru a înţelege viitorul." Într-un fel sau altul, prin interpretarea manipulatorie ori prin reproducerea ca atare a imaginilor familiei Ceauşescu, istoria este trecută printr-un filtru artistic. Imagini-cult încărcate cu ideologii funcţionează diferit în funcţie de contextul momentului istoric. Construirea unui mit prin cultul imaginii a fost apoi demitizată prin flashul blitz-urilor turiştilor. Iar dacă socialismul a fost un eşec, cultul imaginii „Conducătorului iubit" s-a consolidat într-un succes de produs capitalist cu caracteristici de gadget-vintage-glamour.
„Înţelegerea istoriei aşa cum o văd eu este un joc combinatoriu de elemente adevărate cu ficţiuni, pentru a demitiza, a apropia, a accepta un trecut al nostru" (Dragoş Burlacu). *Understanding History* este un proiect orientat spre viitor, evocând, paradoxal, trecutul. „Am creat într-un mod discret tensiuni la nivel simbolic, punând în acelaşi spaţiu acţiuni şi imagini contradictorii: regim totalitar versus religie, biserică sau preoţi" (Dragoş Burlacu). Realităţile „omului nou" sunt suprapuse peste cele ale ritualurilor şi tradiţiilor.

pagina alăturată:
San Marco Ladies, 2009, ulei pe pânză, 80 x 100 cm

stânga:
Avignon – Tescani , 2009, ulei pe pânză, 100 x 100 cm

dedesubt, de sus în jos:
1. Living statues no3, 2010, ulei pe pânză, 125 x 105 cm.
Courtesy: artistul
2. Pope shoes, 2010, ulei pe pânză, 30 x 60 cm

Imaginile seriei *Understanding History* sunt construite în general a la prima (într-o singură ședință) pentru a putea evoca o stare coerentă a memoriei. „Cercetarea pe care am făcut-o pentru realizarea acestui proiect a implicat consultarea unor arhive online, precum și a ziarelor, imaginilor din reviste, precum și discuții cu persoane care au trăit în aceea perioadă.” (Dragoș Burlacu)
„Ce ne arată întreaga istorie a socialismului și a revoluțiilor moderne? Întregul parcurs al comunismului în România nu este altceva decât o înfrângere, un eșec.” (Dragoș Burlacu) Decadența colectivă e portretizată prin imaginea strălucitoare a conducătorului idolatrizat. „Totuși, dincolo de asta, dictatorul era un personaj care iubea plăcerile lumești, la fel de mult ca discursurile demagogice, îi plăcea să se joace, să petreacă timp în familie, să meargă la vânătoare; lucruri comune multor lideri politici actuali. Astăzi, după 20 de ani, nu sunt convins că am înțeles eșecurile și derapajele noastre” (Dragoș Burlacu). *Understanding History* este astfel demersul artistic necesar de eliberare a imaginilor acuzate de propagandă într-o lume în care miturile se construiesc prin artă. Remarcabil este modul în care Burlacu abordează o fuziune de stiluri, amestecând realismul cu expresionismul ori cu „bad painting”-ul. Ușurința cu care îmbină stilurile și tratează subiecte hard este definitorie pentru pictura sa recentă. Întrepătrunderile realității cu adevărul și ficțiunea în arta cu subiecte istorice ori politice depășesc granițele contextuale-angajate de esteticile propagandei. Pentru a servi din plin mirajului mutațiilor istorice, analiza esteticilor trecute este pasaj obligatoriu al întregii creații contemporane. (Despre proiectul *Understanding History*, Cărturești, București 2009)

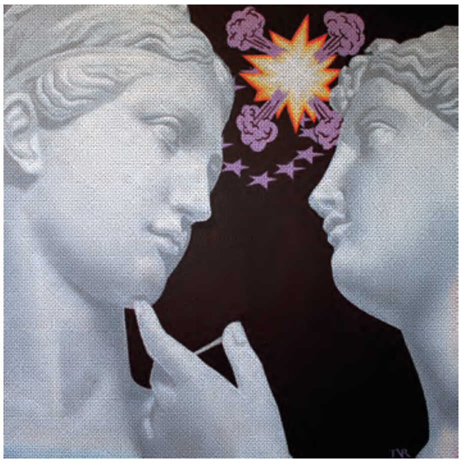
Estul realismului

Indiferent de seria pe care o desfășoară, arta lui Dragoș Burlacu este construită pe figurație, umanism prin simplitate și reprezentare directă. Realitatea cotidiană este servită în preparatele picturii sale pe tava realismului voios. Pentru a obține o aromă naturală, pictura este condimentată cu efecte de exprimare specifice fotografiei. Naturalețea acestui realism hibrid, pictural-expresionist-fotografic, are de câștigat în special în modelarea portretelor, a gesturilor sau a întregii figuri. Una dintre cele mai recente serii ale lui Burlacu, rămasă încă deschisă, este intitulată *Moments* și cuprinde și seria plajelor pictate în Creta. Parcă mai mult decât până acum, lumina puternică este căutată de artist în întinderea orizontului. Pe plajă, în lumina după-amiezii, variază personaje de rase și tipologii diferite: genul „mafiot”, omul de culoare abanos, copilul mulatru etc. Din când în când, de-a lungul orizontului insulei, Burlacu introduce elemente străine în peisaj, precum o procesiune religioasă sau un cavaler în armură de turnir. Culorile aprinse, roșuri, rozuri, violaceuri, declanșează reacțiile imediate ale simțurilor. Explozii fluorescente de alăturări contrastante subliniază excitațiile vizuale. Aprinderea la propriu a vizualului face parte din violentarea percepției unei contemplări capabile de adrenalină.

Aurel Tar

Expresivitatea restului amputat

de la stânga la dreapta:
1. DOITSCH PROIEKT – Llilli Marllene, acrilic pe pânză, 2009, 150 x 150 cm. Foto: Aurel Tar
2. A Bigger Bang, acrilic pe pânză, 2010, 112 x 120 cm. Foto: Aurel Tar
3. Venera Glossy, acrilic pe pânză, 2009, 80 x 150 cm. Courtesy: Năsui Private Collection & Gallery Romania. Foto: Aurel Tar



text de **COSMIN NĂSUI**

Aurel Tar are o rigoare de tip ştiinţific în a construi imagini complexe printr-un semn grafic esenţial: punctul, care alcătuieşte identitatea recognoscibilă a artistului.

Arta lui Tar nu porneşte din realitatea înconjurătoare, ci mai ales din zona studiului geometriei lucrărilor de artă clasică. Artistul toarnă elemente de conţinut contemporan, precum multiculturalismul, implicarea socială, mediul, în forme artistice preexistente, fie că acestea aparţin istoriei artei, fie că sunt bătute pe monedele naţionale. Această abordare de formă şi fond introduce particularitatea utilizării mesajelor de către artist. Mai mult, reluarea constantă a unor aceleaşi detalii specifice de imagini în contexte şi perioade de timp diferite devine vehiculul unor concepte mereu actuale.
Folosind propriul filtru de abstractizare, Aurel Tar sintetizează aceste imagini în reţele de puncte realizate manual, cu meticulozitate, unul câte unul, fără şablon. Aflat simultan între puncte şi sub această suprafaţă pattern, se dezvoltă teritoriul realităţii.
Tehnic, imaginea este construită prin pictarea în paralel atât a punctelor, cât şi a imaginii.
Dacă pointiliştii descompuneau imaginea în puncte de culoare pentru a produce amestecul cromatic direct pe retina privitorului, Aurel Tar descoperă şi prezintă realitatea dintre şi de sub aceste puncte.
Mai mult, aşa cum prezentul digital converteşte realitatea în pixeli sau chiar în limbaj numeric de tip 0101, aşa şi Tar, în prezentul analog, compune din puncte arhitectura imaginii din lucrările sale.

Ţara monedelor fără patrie

Monedele fără ţară au şi ele un spaţiu naţional al lor numit de Tar *Eurocentric Circus Maximus*. Aceste monede arată de parcă ar aparţine mai multor ţări simultan, în fapt nefiind ale niciuneia. Sunt valori simbolice fără graniţe, născute din fuziuni culturale şi istorice, ca şi cum rivalităţile unor ţări vecine, precum Franţa şi Marea Britanie, ori ale unor state mai îndepărtate, precum SUA şi Rusia, nu s-ar fi petrecut niciodată, ba dimpotrivă, ar fi adus o comunicare şi comuniune de neimaginat.
Reversul micului obiect banal, preţuit la fel peste tot în lume, indiferent de ţară sau cultură, şi la fel de actual acum ca şi în Antichitate, filtrează locurile comune ale specificului naţional ori regional la nivel iconic. Unele dintre aceste situaţii mutante generează ridicolul, aşa cum este cea a dolarului uzbek, pe reversul căruia se întâlnesc Washington şi Lenin (*Liberty… In Marx We Trust*). Cele două superputeri coexistă, ca şi în pound-ul sovietic, ca monedă unică a Commonwealth-ului postcomunist.
Esenţializarea stilistică a lui Aurel Tar atinge, cu *Eurocentric Circus Maximus*, pragul unei dorite tehnicizări, atât a desenului, cât şi a compoziţiei, prin aplatizarea riguroasă a culorii, asumate de artist ca „pictură techno".
Suprafaţa picturilor sale foloseşte din plin rasterul punctat, ca acela al unui panou cu leduri ori al unei cusături tip goblen supradimensionate, caracteristică artei sale.
Proiectul expoziţional Eurocentric al lui Aurel Tar se opreşte asupra detaliilor interacţiunilor şi mixajelor culturale ale globalizării, din noua ţară a monedelor fără patrie. (Despre proiectul *Eurocentric Circus Maximus*, Unicredit Ţiriac Bank, Sucursala Millennium, 2009)

Gibraltar Ultraperiferic Art Corner

Conceptul proiectului *Gibraltar* este o prelungire stradală a ideologiei spaţiului galeriei, lansată sub numele de „white cube"de Brian O'Doherty în 1976. Conform acesteia, spaţiul galeriei este suportul care a relaţionat mereu cu arta contemporană de-a lungul istoriei recente. „Cubul alb" a oferit un spaţiu instituţional, un cadru, aproape conceptual abstract, care susţine formele artistice, separat de realitatea

mijloc, de la stânga la dreapta:
1. DOITSCH PROIEKT – Istanbul, acrilic pe pânză, 2008, 150 x 150 cm. Courtesy: Nasui Gallery, Romania. Foto: Aurel Tar
2. Exit and Transfer Information – Week-end polonez, acrilic pe pânză, 2008, 150 x 150 cm. Foto: Aurel Tar

jos:
Doitsch & Rou 2007 – Rourugby, acrilic pe pânză, 2007, 91 x 91 cm. Courtesy: Năsui Gallery, Romania

dreapta (3 imagini):
GIBRALTAR – Ultraperiferic Art Corner

imediată, înconjurătoare. În esența lui conceptuală, spațiul dedicat artei este redus la patru pereți albi, fără o deschidere arhitecturală (de tip fereastră). Astfel acesta devine un spațiu izolat, aseptic, care limitează interacțiunea artei cu realitatea.
Proiectul *Gibraltar Ultraperiferic Art Corner* propune un spațiu expozițional de sine stătător, deschis, compus din doi pereți și o podea – reprezentând o jumătate a unui cub. De fapt este vorba despre deschiderea, la propriu, a spațiului galeriei („white cube”), în spațiul public de tip stradal.
Colțul galeriei este un container de proiecte în care, cu regularitate, expun artiști români și artiști străini. Cei doi pereți devin suportul dialogului expozițional, tematic, formal al micro-proiectelor creative cu spațiul înconjurător.

New Pop-Socialism

Aurel Tar migrează împreună cu cele două straturi ale artei sale pe alte suporturi în afara celor tradiționale ale picturii. Cele mai recente dintre ele sunt polistirenul și foam-ul.
În seria cu titlu de lucru *Abțibild Islands*, Tar trece la producția de imagini new pop-socialism. Folosind același suport ca cel al bilboard-urilor publicitare mass-market, Aurel Tar produce imagini unicat la dimensiuni și coordonate tehnice asemănătoare. Meșteșugul producției acestora este realizat manual: pictura, decupajele conturului, sistemele de prindere sau de autosusținere.
Campania începută de Aurel Tar este pregătită atât pentru spațiile muzeale, cât și pentru cele comerciale de tip supermarket și mall. Tematic, imaginile reiau lucrări celebre ale artei românești transpuse în limbajul atomizat al pixelilor pictați.
Ca formă, dar și ca efect, rezultatele sunt similare celor produse de zona estetică street art.

Ştefan Constantinescu

An Infinite Blue

Sub influenţa artei contemporane chineze expuse în Europa de Vest, revitalizarea realismului socialist cu o invariabilă notă de Soţart *a devenit treptat o modă în arta est-europeană a momentului. Problema acestui demers ar putea fi lipsa de substanţă, care s-a reproşat adesea re-interpretărilor artificiale ale imaginilor populiste din comunism, marcate de un anume fel de „exotism" în ochii vesticilor, lipsiţi de experienţa vieţii sub Cortina de Fier.*

text de **VALENTINA IANCU**

deasupra:
Sală de curs la Universitate, ulei pe pânză, 105 x 79 cm. Courtesy: GaleriE8, London and lokal_30 Gallery, Warsaw

pagina alăturată, sus:
Laboratorul de biologie, ulei pe pânză, 149 x 109 cm. Courtesy: GaleriE8, London and lokal_30 Gallery, Warsaw

pagina alăturată, jos:
Fabrică de textile, ulei pe pânză, 111 x 45 cm. Courtesy: GaleriE8, London and lokal_30 Gallery, Warsaw

Ştefan Constantinescu (n. 1968, trăieşte şi lucrează la Stockholm) este printre acei puţini artişti (români) pentru care alegerea imperativelor estetice şi tematice ale propagandei comuniste depăşeşte cu brio riscurile actuale, excesiv mercantile, ale temei. Experienţa şi memoria personală, folosite pe tot parcursul evoluţiei sale artistice ca metode în cercetare, justifică deplin opţiunea plastică. Artistul, născut în România, s-a format în sistemul comunist, raportarea la istoria recentă fiind din poziţia naratorului-martor care transcrie reflexiv un limbaj familiar în sine.
Mergând pe firul istoriei personale, Ştefan Constantinescu a (re)formulat, folosind diverse medii, imaginarul epocii comuniste. În România, în 1945, fostul ministru de justiţie Lucreţiu Pătrăşcanu îndemna artiştii să-şi subordoneze operele ideologiei socialiste. Creaţia artistică agreată de noua guvernare trebuia să fie „naţională în formă şi socialistă în conţinut". Treptat, ceea ce astăzi considerăm propagandă comunistă a devenit din acel moment arta oficială, o prezenţă permanentă pe simezele expoziţiilor din toată perioada comunismului, acest „dicteu" fiind respectat de un număr foarte mare de artişti până în 1989. Cum se raportează contemporaneitatea la aceste lucrări? Este greu de evaluat, deoarece în mare parte arta de propagandă din perioada comunistă este doar vag cunoscută şi valorificată. O metodă aparte de explorare a imaginarului comunist o reprezintă aducerea lui în contemporan prin reluări şi re-puneri în sens, care uneori reuşesc prin acurateţea demersului să depăşească superficialitatea şi echivocul unor mode trecătoare – cum e cazul lui Ştefan Constantinescu.
După cartea *Epoca de aur* (pe înţelesul copiilor) şi filmul *My Beautiful Dacia*, Ştefan Constantinescu şi-a extins demersul de recuperare a imaginarului comunist şi în pictură. *An Infinite Blue* este o serie tematică formată din 22 de picturi şi 10 desene, realizată în perioada 2009-2011, în care artistul (re)valorizează imagini de propagandă comunistă. Expusă fragmentar în România în cadrul BB4, sub forma unei instalaţii alături de cartea *Epoca de aur*, seria urmează să fie prezentată integral în toamna acestui an la GALERIE8 din Londra.
Începând cu titlul, care face trimitere la un hit optzecist al Angelei Similea (*Un albastru infinit*), seria de picturi este unificată de ideea unui proces de recuperare a iconurilor artei oficiale din comunism, prin analogie cu raportul dintre constructivism şi deconstructivism şi valorizarea lor în actualitate. Cele 22 de picturi şi 10 desene ale seriei *An Infinite Blue*, reprezintă cercetarea şi punerea în operă a memoriei artistului, mai precis o aducere din generalul istoriei recente în particularul trăit. Artistul depersonalizează imaginea uzând de tipologiile iconice ale propagandei. Limbajul frust al realismului rece utilizat face trimitere la „dicteul" impus de realismul socialist, artistul reuşind însă o actualizare subtilă a vocabularului

plastic comunist. Păstrarea subtilă a conturului grafic prin care transcrie cu acuratețe detalii, construirea volumelor în desen și apoi nuanțarea lor în culoare, o alternare sugestivă între picturalitate și grafism sunt doar câteva dintre particularitățile plastice remarcabile ale seriei. Un alt aspect definitoriu pentru arta lui Ștefan Constantinescu este corespondența atentă, la fiecare nivel al operei, dintre sensul semiotic propus și tehnica folosită. Imaginea socialistă rezolvată în tehnica foto-realismului contemporan anulează ideea de timp prin suprapunerea trecutului (subiectul) cu prezentul (tehnica), devenind cheie în cunoașterea și analiza istoriei vizuale. Artistul se raportează contemplativ, dar nu nostalgic, la imagine, reușind să aducă în contemporan atmosfera specifică a instrumentalizării unei arte gândite de elitele politice în numele maselor. Arta filtrează regimul politic și, prin selecția atentă a imaginilor, sunt prezentate momentele de succes ale acelui prezent: antrenamente de gimnastică, muncitori, pionieri la școală etc. O lume diversă, așa cum apărea pe timbre și cărți poștale, care imortalizează omul nou, împlinit, exact în termenii impuși de regimul comunist. Sunt momente care se înscriu în reprezentarea impusă a particularităților pozitive ale epocii: „bucuria de a trăi", „adevăratul umanism" etc.

Seria problematizează raportul sine-istorie printr-o focusare asupra dialogului dintre subiect și reprezentare. Cadrajul, decupajele moderne, cromatica reduc substanțial distanța dintre atunci și acum, impunând imaginile drept fragmente esențiale pentru recuperarea tonului unei epoci încă insuficient asumate (și cunoscute chiar). Seria *An Infinite Blue* a lui Ștefan Constantinescu reprezintă un exemplu veridic de validare a nevoii de recuperare a imaginilor unei epoci care tinde să fie uitată.

http://www.stefan-constantinescu.com

I R L O

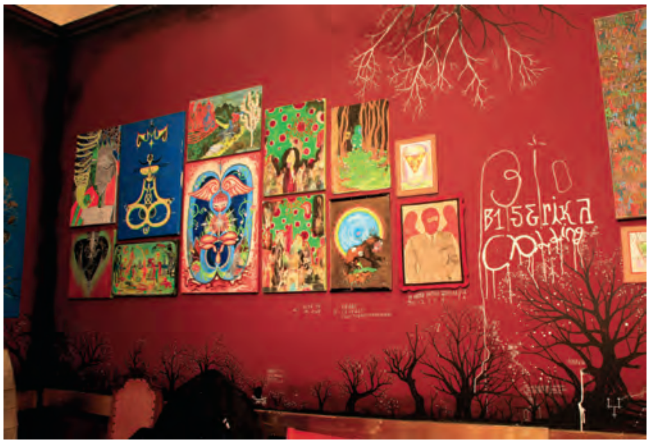
Ideea e să vorbim despre pictură

dialog de **CRISTINA BOGDAN**
foto: IRLO

(pentru că Irlo pictează, pentru că pictează figurativ, pentru că din street art a trecut prin psihedelice și a ajuns la pictură bisericească, pentru că mixul final e ceva nou, dar mai ales pentru că am vorbit vara trecută despre esoterism și misticism și Iisus care a venit și ce e de făcut, iar acum e momentul să legăm niște capete de ață)

Așadar, hai să începem cu ceva ce am văzut acum două zile: ce-ați făcut voi în Kulturhaus.
Tu unde ai văzut?
Păi la locul faptei.
Atunci hai să ne imaginăm că vedem ce ne amintim.
OK. Ai lucrat cu Tudorică și Ruben, nu?
Da.
E o atmosferă foarte ciudată acolo. Despre asta vroiam să vorbim.
De ce? De ce ciudată?
E ceva între biserică și grotă salbatică și templu mistic și ceva street art… sunt multe de văzut și ai cumva senzația că nu e numai despre văzut… tot felul de mesaje.
Da. Dar de ce ciudat?
Păi mă uitam la oamenii de p-acolo și îmi veneau tot felul de asociații în minte – una era că nu e nici una, alta era că era ceva secret.
Oamenii reali comparativ cu oamenii personaje?? Desenul în relație cu publicul clubului?
Da exact. Oamenii veniți să bea, să se distreze… și lumea de pe pereți.
Aha. Păi noi n-am facut ceva dedicație specială pentru targetul ăla de oameni. Oamenii merg în cluburi cu tot felul de intenții… nu le-aș discuta.
Da, dar nu mă gândeam la asta… mai degrabă la imaginea de ansamblu.
Dar ce găsesc pe pereți s-ar putea sa-i întrerupă, măcar pentru puțin timp.
Zici că era ceva ritual...
Păi e un ritual viața de club, inconștient, dar tot ritual îi zice – de împerechere, de alterat conștiința etc.
Și cum vin pereții la faza asta? Adică e o paralelă la ce se întâmplă? Sau creează atmosferă?
N-am ținut cont de ce o să se întâmple, am vrut să deturnăm cumva fenomenul de club. E oricum unul dintre cele mai babiloniene locuri, am zis că trebuie debabilonizat un pic.
M-am gândit că ați proiectat oamenii în club înconjurați de desenele voastre, și ca totul să semene a ritual… dar după ce am vorbit vara trecută, m-am gândit că e cumva legat de asta...
Amintește-mi.
Nu ceva precis, mai degrabă toată atmosfera care era înspre mistic și găsit semnificații și analogii.
Ritualul oricum există, oamenii ce merg acolo sunt programați deja să facă ceva. Provocarea e să-i reprogramăm sau să-i „virusăm”.
Chiar vroiați asta? Sau efectul era doar programat pentru un posibil observator?
De obicei, eu, unul, asta urmăresc: reprogramarea conștiinței. Efectul e pentru potențiali privitori, pentru cine vrea să intre în spațiul plastic.
Nu știu dacă mă fac înțeleasă. Pentru mine ritualul de care vorbesc e mai degrabă ceva ce poate să observe cineva din exterior, nu unul din participanți.
…din exteriorul… cui sau a ce?
Păi în primul rând voi, cei care ați pictat și care puteți să vă imaginați sau chiar să vedeți totul din afară. Zic asta pentru că cei care sunt acolo la party trebuie să facă un efort să se vadă în peisajul ăla, din exterior.
Păi trebuie să faci un efort ca privitor – să vezi, să decodifici, să înțelegi ce se ascunde în spatele imaginii ca intenție a creatorului.
Exact ca la pictura de biserici, nu? Biblia pentru analfabeți etc… adică pe mine mă face clar să mă gândesc la o grotă a primitivilor creștini.
Fain.
Dar acolo oamenii sunt în acord total cu ce e pe pereți, scopul desenelor nu e să îi schimbe, eu cred că e să îi reconforteze. Voi încercați ceva convertire? În orice sens.
Eu vreau mai mult să ridic întrebări decât să dau răspunsuri. Nu vreau să încalc liberul arbitru.
Clar. Dar ce e cu asemănarea de pictură religioasă?
Păi ăsta-i ingredientul meu principal. Vreau să aduc mai aproape de laic imagistica sacră. Lumea spirituală e suprapusă cu cea materială.
Dar ce-ți convine așa mult la imagistica sacră, mai ales ortodoxă?
Ortodoxă e specifică spațiului românesc, e una din ele. Mă atrage tare și orientalul, și sud-americanul.
Aham… toate astea sunt figurative nu?
Da.
Și e important pentru tine să pictezi figurativ? Bine, sună ridicol…
Nu sună ridicol deloc. Eu pictez figurative.
OK. Da de ce?
De ce nu altfel? De ce nu abstract?
Am făcut presupunerea că e mai clar mesajul pentru ce vrei tu. Dar despre asta vreau să vorbim.
Mda… cel mai clar cred că e textul. De aia inserez din ce în ce mai mult. Textul e pentru tot omu'.
De asta ziceam mai înainte că pictura în biserici era, zice-se, pentru analfabeți; era pentru tot omu'.
Nu știu cine zice, nu-mi vine să confirm neapărat. Pictura din bisericile catolice de exemplu sigur nu era. Era prea high quality.
Și prea plină de alegorii... Și deci textul e mai puțin ambiguu decât imaginea?
Da. E mai puțin interpretabil...
Stai, hai să revenim puțin. E ceva cu alegoria asta, că imageria sacră e plină de ea orice ai zice – și tu iei chestia asta din ea... și o alegorie e ca un text – și atunci textul pe care îl scrii lângă ce rol are?
O alegorie e ca un text? Un text e ca o imagine? Un text e ca o sculptură? Toate sunt procedee de comunicare.
Și tu zici că textul e cel mai eficient – ce fel de text?
Orice fel.
Dar tu folosești mai mult texte scurte – aforisme.
Păi cât mai scurt, cât mai minimal, esențial, să te pocnească din cât mai puține cuvinte ideea.
Gen street art, textele, nu?
Da. Impact din prima. Plesneală. Doi zece.
Și figurativul vine din street art?
Street artul e recent, figurativul e de când lumea, din peșteri cel puțin.
Și de ce nu abstractul?
Nu-i de mine.
Ce are figurativul și n-are abstractul?
Imaginea omului – omul în centru.
Hai să-ți zic ce am învățat eu despre imagine citind despre icoane. Icoanele sunt imaginea sfinților, adică: sunt un raport și nu un obiect, un raport între sfânt, materie și omul care trebuie să

vadă dincolo de materie sfântul. Asta-i toată povestea, ca să-ți zic la ce mă face să mă gândesc ceea ce zici/faci tu.
Reprezentare. Nu-i 1 la 1, ca fotografia.
Exact. Și tu cam așa vezi, imaginea ca un raport?
Reprezentare.
Păi și ce e reprezentarea?
Re prezentare. Chiar mă iei cu din astea – cum ce e reprezentarea?!
Păi cum nu. Dacă zici așa „re prezentare”, ce vrei să zici: că prezinți din nou ceva care a fost sau, nu știu, ceva care e etern? Mi se pare esențial. Nu e o întrebare capcană, e doar ca să înțeleg chestii.
Păi nu zic eu. Zice cuvântul care s-a format de la prezentare. Plus re.
Mda, dar ce crezi tu?
Uite ce zice Dexu'.
Ce zice ?
REPREZENTÁRE, reprezentări, s. f. Acțiunea de a reprezenta și rezultatul ei. Înfățișare, redare, reproducere a unui lucru (prin mijloace plastice).
RE-prezentare înseamnă să prezinți din nou, adică: să arăți ceva ce nu e evident? Ce nu mai e evident? Te întreb pentru că aici aș vedea un fel de a înțelege pictura religioasă: poți sa arăți lumea „așa cum e” și totuși să arăți ce nu se vede, ce e în spate, ce nu e ușor de înțeles, ce a fost uitat....
Ce nu e evident e întrebare de o mie de puncte. Asta ca să te laud pe tine, nu că aș lua eu punctele cu răspunsul: ce e în mintea personajului din imagine. În pictura bisericească personajele sunt pre/re/prezentate superficial (zic eu) în scena reprezentativă pentru activitatea lor. Omorând balauri de pe cai sau înconjurați de copii sau bătuți cu pietre sau cu capul într-o farfurie. Se spune ceva, dar puțin, despre cine au fost ei, ce au zis, ce au făcut. Comicsurile de exemplu, prin succesiunea de rame-n care prezintă PE LARG ȘI EXPLICIT cine și ce a zis și făcut, sunt mult mai complete/complexe. Imaginea statică poate prinde mișcare cumva. Și arată cumva mai mult. Plus că-n benzile desenate sunt multe casete de text în care se scrie toată povestea. Mi-ar plăcea să fac o Biblie cu ce ar lipsi din ea.
Legat de blogul pe care mi l-ai arătat (http://biserika.tumblr.com/): ce rol / sens are să lucrezi în grup?
Unde-s mulți puterea crește și dușmanu' nu sporește.
Și de ce nu anonimat?
Anonimatu' l-am ratat. E prea „târziu”. Mă poți vedea și pe Fakebook.
Cum se întâmplă când lucrați?
Când lucrăm ne bucurăm că împreună lucrăm. Dansăm și pensulăm.
Cu cine îți place să lucrezi?
Mie îmi place să lucrez cu aproape oricine.
Unde e lucrarea? E o instalație în sens contemporan dar arată ca o biserică: cum ați gândit ansamblul?
E în Cluj la etaj. Ansamblul l-am gândit în funcție de ce aveau unii dintre noi în cap. Sau ce am putut găsi pe acolo.
Nu e vorba numai de pictură acolo, e ceva poză cu o masă-altar cu mâncare: deci totul se prelungește în viața cotidiană?
Masa era un altar ce trebuia mâncat. Nu s-au băgat prea mulți din cei prezenți, dar până la urmă s-a mâncat tot. Și apa sfințită, majoritatea se aștepta să fie țuică, dar chiar era apă sfințită.
Pictura e un gest legat de cotidian? Cotidianul e spiritual?
Totul e spiritual. Materia e spirituală. Vezi Jakob Lorber!
Zi-mi câte ceva despre lifestyle-ul tău: dacă se poate să dezvolți puțin latura legată de spiritualitatea voastră, în cine și de ce credeți, cum influențează asta viața de zi cu zi, ce repercusiuni are asupra artei, evident.
Despre spiritualitatea noastră e greu să-ți zic pentru că grupul e așa divers. Fiecare în a lui. Mai bine să-ți zică ei. Despre a mea aș putea vorbi fără oprire. Ca să fac povestea scurtă lungă, Dumnezeu e cel mai tare și după el Iisus.



Dan Voinea

Construcţia prin deconstrucţie

Dan Voinea este un artist dificil, o prezenţă discretă pe scena contemporană românească, dar imposibil de ignorat. Absent mult timp după absolvirea Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti (1997), Dan Voinea a revenit anul trecut cu expoziţia „Urban Capella", subintitulată „o coregrafie a căderii", deschisă la galeria sub-Cărtureşti.

text de **VALENTINA IANCU**

În lucrările de dimensiuni foarte mari expuse la sub-Cărtureşti, artistul rezolvă compoziţiile monumentale prin dezechilibre voite, aruncându-şi eroii în degradatul spaţiu cotidian unde non-finitul pictural echivalează dezordinii în general. Abordarea lui Voinea se apropie de o lume de coşmar, cu eroi supradimensionaţi într-o estetică barocă ce vizează categorial urâtul sau, uneori, grotescul. Viziunea suprarealistă, conturată prin puterea imaginii este mult mai bine închegată în cea de-a doua expoziţie, deschisă în 2011 la galeria D'Ancona Budiş: „Playboy Afternoon".
Pictate la fel de convulsiv, dar cu mai multă libertate în mişcare, lucrările din această ultimă serie reprezintă o lume re-compusă din fragmente descompuse. Imaginile sale sunt în continuare construite prin subordonarea desenului culorii, într-un fel de puzzle virtuoz unde prin alăturare filmică devin un thriller hollywoodian reconsiderat. O viziune fantastică plasată într-un spaţiu urban concret. Oraşul, sau mai degrabă marginea oraşului, este subjugat de spectacolul lumii. Spaţiul urban apare locuit de fiinţe umane hibrid, care se estompează fantomatic. Lumea lui Voinea apare ca un plonjon obsesiv în conştiinţa omului contemporan pus în operă într-un delir sistematizat filmic. Oraşul este subordonat de dorinţa irepresivă a oamenilor compuşi fantasmagoric, a căror poveste, recognoscibilă până într-un punct, devine centrul de interes al compoziţiilor.

deasupra, de sus în jos:
1. Playboy afternoon'
2. The streetcar scene'

pagina alăturată:
Fresh angle'

Ştefan Ungureanu

Tribuna umanităţii. Geografiile evoluţiei. Convulsiile realităţii. Confruntări.

text de **ANDREI JECZA**

Ştefan Ungureanu inserează tematic dilema martorului plonjat în spectacolul brutal al arenei, ce pune faţă în faţă teama, şocul şi bulversarea generate de scenariul fascinaţiei carnale a spectacolului în care eziţi să te implici. Tribunele, scenele, motivele lui Ştefan Ungureanu construiesc, prin suprapuneri succesive de planuri şi materiale, spaţii de judecată.

sus:
Witnessing open pit mining, 2010, acrilic pe pânză, 150 cm x 200 cm.
Courtesy: Galeria SLAG NY

jos:
Witnessing virtual dredging, 2010, acrilic pe pânză, 60 cm x 120 cm.
Courtesy: Galeria SLAG NY

Geografia aceasta a haosului, aglomerarea de suprafeţe suprapuse, speculaţia aceasta absurdă şi investigarea hazardului antropogen, fac ca pictura şi subiectul picturii lui Ştefan Ungureanu să depăşească structurile funcţionale ale subiectului ilustrat, devenind, atât prin demersul de colare şi pictură, cât şi prin construcţia unor analogii simbolice, autentice. Experienţa martorului, spectacolul arenei depăşesc bidimensionalitatea picturii, trecând, prin colaj şi relief, spre a treia dimensiune. Artistul îmblânzeşte materia şi conferă picturii atât o dimensiune fizică, cât şi una sugerată. Carnalitatea tematică, convulsiile realităţii surprinse în plin avânt tehnologic şi digital construiesc scenarii imaginare, adevărate tribunale ale Terrei.
Pictura lui Ştefan Ungureanu urmăreşte conceptual evoluţia umanităţii şi înţelegerea acesteia de către umanitate. Ungureanu construieşte înţelesuri, colează realităţi, suprapune materiale, creează metafore vizuale care solicită publicul să mediteze, să analizeze şi să înţeleagă „reuşitele" umanităţii. Scenariile lui Ştefan Ungureanu reasamblează virtual realităţi, umanitatea devine martor al evoluţiei industriale, al descoperirilor tehnice, al scenelor de război şi aşa mai departe. Acest construct este unul profund metaforic, problematizant, meditativ, provocând publicul la analiză.

George Anghelescu

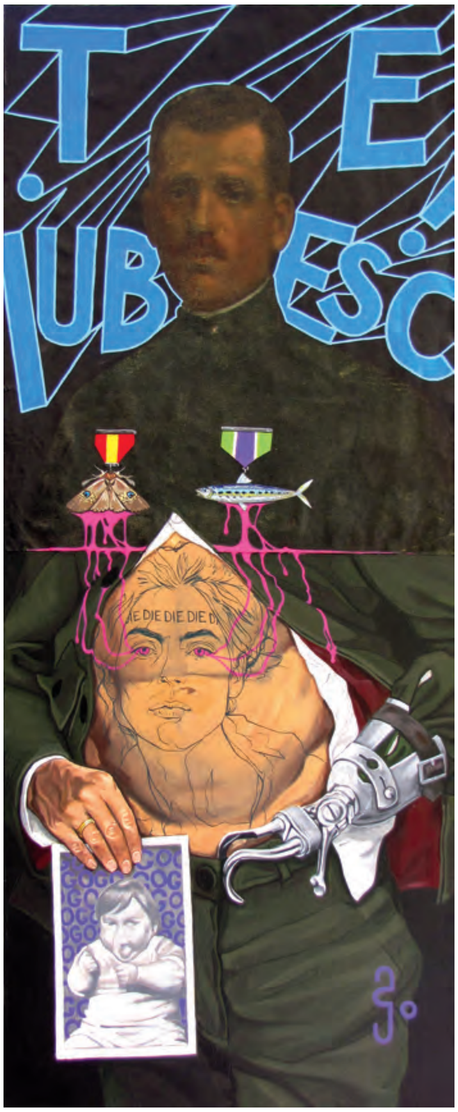
text de **ANDREI JECZA**

George Anghelescu este un pictor cerebral, a cărui pictură se revendică, aparent, din pop-art, având însă resurse iconografice postmoderne. Principalele puncte de plecare ale lui Anghelescu în demersul său pictural sunt oferite de societatea de consum şi de impactul acesteia asupra individului. Pictura lui depăşeşte kitsch-ul declarativ, culorile, marca „Candy Shop", transcend aparenţele strălucitoare ale lumii, falsa mondenitate cu modelele sale instaurate abuziv. Extazul culorilor tari, analogiile stilistice, suprapunerile tematice, citatele postmoderne circumscriu un teritoriu al post-comunismului invadat de capitalism. Tema picturii lui Anghelescu este, însă, ironică, ea relevă un univers în derivă.

dreapta, sus:
Te-am iubit, 2009, ulei & acrilic pe pânză, 120 x 50 cm.
Courtesy: Jecza Gallery Timişoara

Scenariul unei societăţi aşezate după regulile mercantile de funcţionare ale consumismului invadează iconografic pictura lui Anghelescu, creând suprapuneri contrastante stilistic şi conceptual. Chiar dacă, aparent, Anghelescu se desprinde dintr-un univers ilustrativ, pictura sa depăşeşte această graniţă comercială, având mize foarte serioase de critică socială. Desprins dintr-un soi de pop-art contemporan, amintind, deopotrivă, de David Lachapelle, Alex Katz şi de Neo Rauch, tânărul artist se ancorează în bidimensional, exploatând conceptual această bidimensionalitate a benzii desenate la maximum. Artistul îşi depăşeşte rolul de observator, devine critic, creând analogii şi metafore vizuale extrem de subtile şi valide. Sensul propus de George Anghelescu se înscrie în zona socială, artistul sesizând modul cum adoptarea unor reţete capitaliste pe un fond comunist generează noi forme de existenţă. Exponenţii acestui mod hibrid devin, în pictura tânărului artist, principalii protagonişti. Pictorul îşi inseră, însă, şi propria biografie în scenariul creat: el intră în ecuaţia criticii sociale, devine un fel de oglindă a lumii, prin exorcizarea propriilor experienţe, trăiri, frici sau frustrări, se confruntă cu pseudo-realitatea imaginată.

Arta lui George Anghelescu suprapune mai multe tehnici: pictura în ulei sau acrilic, colajul sau stencil, într-o manieră foarte particulară, cu scop ironic. Suprapunerea aceasta nu creează volume sau adâncimi perspectivale, ci conferă picturii o simbolistică şi un sens metaforico-reflexiv, cerebral. Artistul declara într-un interviu: „Folosind culori primare, amestecuri libere de tehnici şi o perspectivă simplă, primitivă, narativă, încerc să «enervez» privitorul, să împart şi să transmit asupra lui dilemele mele existenţiale, transformând astfel pictura mea într-o oglindă universală, iar problemele personale făcându-le fondul social al umanităţii. Acesta este catarsisul meu." Criticul şi curatorul expoziţiei *The Unbearable Other*, Valentina Iancu, îl aşază pe Anghelescu într-o constelaţie mult mai cerebrală şi metafizică: „George Anghelescu urmăreşte violenţa



din imediatul cotidian şi o tratează cu o detaşare ludică decelabilă în contrastul vizual dintre subiect şi limbajul plastic adoptat. Nu judecă şi nu tranşează, ci priveşte tertipurile naturii umane şi le pune în operă. Formele seculare de manifestare a conştiinţei sunt încărcate de kitsch, de nevoia de epatare. Spectacolul cotidian este agresiv şi copleşit de reflexele condiţionate ale istoriei personale, dar şi de determinaţiile tari ale unor modele pseudo-culturale. George Anghelescu nuanţează permanent una dintre ideile majore ale lui Nietzsche: «esenţa cea mai intimă a existenţei este voinţa de putere». Lucrările lui surprind, într-un vizual tumultuos, puterea stigmatului personal, adâncind prăpastia dintre adevăr şi opinie." Din punctul meu de vedere, Anghelescu depăşeşte poziţia martorului sau a naratorului detaşat. Prin alăturarea mai multor realităţi coexistente în acelaşi habitat economico-social, el se instaurează ca arbitru, devine reflexiv, critic al lumii şi al scenariului reprezentat.

Vlad Ardeleanu

Amintirea unei istorii augmentate, modificate, mutilate

text de **ANDREI JECZA**

Pictura lui Vlad Ardeleanu propune privitorului un univers extrem de personal, al unui trecut colectiv, sedimentat în amintirea pictorului din perioada copilăriei din anii 1970-1985. Subiectul principal al lui Ardeleanu este memoria colectivă a unui trecut torpilat de evenimente socio-politice tensionate, filtrate de regimul comunist şi introduse în circuit doar fragmentar. Aceste zvonuri sau ştiri terifiante - precum atentatul de la München din 1972, atacul cu bombă din 1981 al lui Carlos Şacalul, vizita lui Ceauşescu la Disney Land sau imaginea diferitelor personalităţi negative care au marcat timpurile şi au generat mituri - devin personaje portretizate de artist: Pacepa, Goma, Carlos Şacalul.

deasupra:
Disneyland, 185 x 145 cm, ulei pe pânză, 2011. Courtesy: the artist

dreapta, sus:
Carlos, 185 x 145 cm, ulei pe pânză, 2011. Courtesy: the artist

Subiectul politic, poveştile auzite în familie sau asimilate prin intermediul radioului, trecute prin prisma percepţiei copilului sau a adolescentului de la acea vreme, ajung astăzi să străpungă straturile tulburi ale memoriei pentru a fi scoase la lumina creaţiei. Pictura sa propune, conceptual vorbind, un fel de post-realism-socialist adus în contemporaneitate. Stratul realului apare subţiat prin prisma amintirilor recuperate de copilul expus unui prezent dur şi tensionat. În mod programatic, pictorul diluează culoarea de ulei, creând suprafeţe transparente, lasă zone cu mult alb, suprafeţe de pânză pătată cu materie, ce contrazic celelalte zone de alb cu scursuri de culoare şi creează suprafeţe netezite brutal din cuţit, raclet sau şpaclu, sugerând incertitudinea tulbure extrasă din straturile memoriei selective. Ardeleanu pictează suprafeţe mari de pânză, pictura sa fiind foarte gestuală şi sinceră, în acest fel. Reproduce în pictură citate ale memoriei proprii, ale unui trecut uitat, dar obsedant, imprecis, dar foarte puternic în expresia culorilor şi a formelor ample, desenate şi pictate pe pânză.

Despre trecutul memorat, devenit sursă iconografică a picturilor sale, artistul declară: „Ciclul acesta este exact ceea ce îmi amintesc eu, iconografic vorbind, din perioada aceea (anii 1970), deci amintirile mele, aşa tulburi cum sunt, despre copilărie şi mai ales despre zona în care s-a creat rumoarea permanentă în spatele capului, legată de politică, despre ce discuta toată lumea în jurul meu atunci; crescând între oameni mari, neavând, cu o singură excepţie, prieteni de vârsta mea... Toată lumea discuta şi de acolo ştiu despre Carlos exact ce s-a întâmplat atunci, nu acum, acum sunt doar rememorări vizuale, ştiu despre povestea lui Aldo Moro, toată istoria legată de încercarea de eliberare a Palestinei, toate relaţiile lui Ceauşescu cu lumea arabă, toate poveştile alea ultra politice... Lucrările acestea sunt exact acele poveşti, rememorate vizual, nimic altceva.(…)”
Pictura lui Vlad Ardeleanu are o natură expresionistă, dar este şi foarte bine ancorată conceptual şi tematic. Ea readuce în faţa privitorului citate, poveşti şi personalităţi-cheie din istoria comunismului românesc, cu toate alterările operate de o memorie selectivă. Acest posibil déja-vu sau amintirile unui comunism uitat, peste care s-a instalat dur un strat de nou capitalism, creează un fond foarte stabil pentru aceste lucrări care, dincolo de forţa şi expresivitatea plastică, capătă şi valabilitate/autenticitate conceptuală, diferenţiindu-l pe Vlad Ardeleanu de alţi colegi de generaţie.

Cristian SIDA

O formă de dripping narativ

dedesubt, stânga:
Satyricon(He), acrylic on canvas, 150 x 100 cm, 2010.
Courtesy: Stelian Acea

dedesubt, dreapta:
Satyricon(She), acrylic on canvas, 150 x 100 cm, 2010.
Courtesy: Stelian Acea

text de **ALAIN (GEORGES) LEDUC**

La o primă şi fugară vedere, pictura lui Cristian Sida s-ar înscrie într-o echidistanţă exactă între abstracţionism şi figurativ. Or, ştim că nu există centru absolut. (Corpul omenesc, o cochilie, un castel sunt întotdeauna, mai mult sau mai puţin, asimetrice.) De aceea se cuvine, pe loc, să ne păzim, deoarece în această urzeală de linii şi de culori amestecate, în această paletă trecând cu uşurinţă înspre pasteluri, înspre tonuri deschise, lila, albrozaliu, în care totul sfârşeşte prin a se (con)topi, există elemente care ies la iveală, chiar dacă simţim în ele un fel de dorinţă inconştientă de a nu se desprinde cu totul din soiul acela de haos arhaic, în care sămânţa lor a prins viaţă şi în care nespuse impulsuri le-ar cere să se întoarcă.

Încă din 2006, acest tânăr artist român (născut la Arad, în 13 aprilie 1974) a renunţat în mod progresiv la limbajul numit „abstract", în profitul a ceea ce eu aş califica drept „dripping figurativ".(…) Trebuie să ştii să te smulgi facilului. Este ceea ce face Cristian Sida într-o pictură inteligentă (dar oare nu-i fac rău, ataşându-i acesteia un astfel de epitet?), la fel de sensibilă pe cât de cumpătată, la fel de construită pe cât de instinctivă. Formatele orizontale, mergând uneori până la panoramic, sunt aidoma unei panglici – un rubato? – care s-ar derula ori s-ar modula la infinit, una din acele benzi magnetice folosite încă în mod curent în ultimii ani şi la a cărei culoare pictorul recurge uneori, un brun, o cacao domoală, pastelată, uşor suavă. Aproape că nu există nimic viu, acid, acidulat. Seamănă cu o saga, neobişnuit de narativă, fără ruptură, un arc continuu. Formatul pânzelor, ca să ne facem o idee, răspunde perfect orizontalităţii ferestrelor lui Le Corbusier. (...) Pictorul a întronat pe pânză un fel de zvâcnire, de vibraţie sensibilă a spaţiului. E o poveste fără sfârşit, grefată pe un vector gigant, care pluteşte aidoma unui dop pe un flux lichid. Adesea, într-un tablou, regăsim mai multe picturi. Ce putem spune este că regăsim acolo câini, cai, un ţap, pare-se. Felurite văluri, în acel real care se destramă. Oameni din profil, mai ales, care uneori arată ceva cu degetul, cu un braţ întins, participă la percepţia pe care o avem de straniu sentiment de „în afara câmpului", cu atât mai mult cu cât curbele, grafismele cimentează, fără însă a le satura, planurile oferite spre decriptare. Pânze înrudite formal cu cele ale lui Pollock, realizate din texturi reticulate. Într-adevăr există o urzeală, dedesubt, chiar dacă funcţionează în planuri suprapuse. Aş spune că fojgăie insolent, că mişună, de n-ar fi conotaţia un pic terifiantă. Lucruri, dar mai trebuie şi să ştii să le vezi, răsar în faţa ochilor noştri increduli. Siluete, asemenea unor fotograme, asemenea unor solarizări. Mai degrabă rare, într-adevăr, sunt personajele prezentate frontal, iar atunci, apar mai curând în postura „egipteană", surprinse în mişcare de „eschivă", de „camuflare", da, chiar aşa… exact aşa. Înaintând, îndemnându-se, proptindu-se unii de alţii poate, aidoma orbilor şi paraliticitor lui Bruegel sau ca indienii în şir, trecând printr-un defileu, ca să preiau o metaforă cinematografică, aceea a westernului, desenând o traiectorie memorială, burduşită de strigăte, de ţipete şi de turbare. (Şi cum imaginile sunt strivite şi spaţiul redresat, ne regăsim într-un „defileu" în al doilea sens al cuvântului, nu geologic, ci geografic, de data aceasta.)

(Fragment extras din monografia Cristian Sida*, text: Alain (Georges) Leduc, note autobiografice: Cristian Sida, Fundaţia Interart Triade/Brumar, Timişoara, 2009.)*

7 Ancheta de artă
Art inquiry

ancheta

o incursiune introspectivă în atelierele câtorva pictori români

revirimentul picturii

A consemnat **SIMONA VILĂU**

Discuţia interminabilă despre mecanismele interioare ale artistului şi despre intimitatea actului creator (de data aceasta, raportată exclusiv la pictori) îşi găseşte locul şi în acest număr al revistei ARTA, ce tratează devenirea şi revenirea picturii româneşti azi. Chestionarul redacţiei, deşi standardizat şi invaziv totodată, are menirea de a sonda nişte aspecte mai puţin publice ale creaţiei artistice. Cei unsprezece artişti, care au permis această intruziune în laboratorul lor de creaţie ne vor aduce aproape de lumea atelierului lor şi a anumitor problematici ce gravitează în jurul acestuia, alături de o seamă de constatări, revolte, aspiraţii, regrete, dorinţe şi neajunsuri.

1 Cum aţi defini demersul picturii pe care o practicaţi?

2 De ce pictura şi nu un alt mediu?

3 Care e raportul dintre pictura dvs. şi alte medii (fotografie, video, obiect, instalaţii, performance)?

4 Care au fost artiştii contemporani - români şi străini - care v-au inspirat, pe care îi consideraţi drept modele?

5 Cum vă (auto)situaţi în pictura contemporană, există vreun curent sau vreo grupare din care consideraţi că aţi putea face parte?

6 Aţi putea să daţi 2-3 nume de artişti congeneri pe care îi apreciaţi?

7 Ce lipseşte mediului artistic românesc din punctul dvs. de vedere? Ce sugestii aveţi? Cum credeţi că v-aţi putea implica mai activ în el?

George Anghelescu
(n. 1985)
Trăiește și lucrează
la București.

1 Demersul formal îl schimb de la o lucrare la alta, simultan cu preocupările și experiențele curente, dar liantul comun este interesul pentru natura tranzitorie a lucrurilor și poziționarea mea existențială într-un *acum* perpetuu, între extremele temporale, fizice și metafizice. Este un fel de terapie de autodefinire.

2 Mă folosesc cu precădere de acest mediu pentru că îmi este natural, reflectă cel mai bine gustul și abilitățile mele. Pictura este intervenția directă a intenției mele în real, creează ceva ireproductibil, este umană și redă consistența unui „moment" uman, depersonalizat de producția în masă a tuturor lucrurilor (majoritatea utilitare, unele culturale – toate sunt la un nivel sau altul copii identice a milioane de altele).

3 Încerc să nu delimitez pictura de orice alt mediu, le consider interconectate și complementare, motiv pentru care, de multe ori, scot în tridimensional ceea ce nu poate fi doar plat; în jurul altor lucrări încerc să realizez diverse instalații care să le integreze contextual; fotografia și filmul sunt material și univers documentar, iar celelalte sunt în fondul cultural la care mă raportez constant.

4 Conștient nu am luat niciun alt contemporan drept model, mi-a fost mai ușor să-i admir pe cei morți.

5 Nu știu, nu cred.

6 Ștefan Ungureanu și Adrian Preda.

7 Ne lipsește coeziunea culturală. Fără aceasta, caracterul specific al artei românești nu poate deveni un reper evident, ci doar o curiozitate locală, o atracție rustică a periferiei occidentale. Recomand multă tenacitate și cât mai puțină meschinărie.

George Anghelescu, A Self Odyssey, 2006-2011, ulei & acrilic pe suport mixt – pânză, mucava, catifea sintetica, instalație 270

Dani Brici
(n. 1987)
Trăiește și lucrează
la Timișoara.

1 În ceea ce urmăresc mă leg de cotidian, de o lume pe care nu ne dorim să o vedem așa, dar care își face simțită prezența. Atunci când privești în stânga și în dreapta pe stradă și vezi că ochii tăi nu „înțeleg" ce se întâmplă, dar vezi cu siguranță ceea ce nu ai vrea... ești cuprins de personajele pe care nu dai „doi bani" și, în același timp, arunci câțiva lei doar ca să scapi sau nimic... arunci ceea ce simți pe moment: mai rămâne doar să adaugi că în jurul tău se formează un gol, un gol care, nedeterminat, răspunde sub un semn... de multe ori ceea ce vedem, de multe ori ceea ce auzim, nu băgăm în seamă, e ca și cum ai trece pe lângă oameni nevăzându-i, e ca și cum ar cânta muzica și nu ai auzi-o; și astea sunt mici exemple pe care le dau în acest spirit, încercând să pun în evidență sentimente, personaje pe care nu le vezi, pe care eu le imortalizez și astfel le scot la lumină; de aceea, prefer să redau aceste vieți care încearcă să spună ceva. Observ natura umană în prezent și acest lucru dă imaginației mele trăirea momentului, consider că ochii personajelor reprezentate de mine au foarte multe lucruri de spus, în privirea lor se vede tristețea, fericirea, dorința de mai mult, pofta sau, uneori, extazul. Aș putea spune că viața tabloului meu e chiar ce se întâmplă acum. Figura umană și viața văzută exact așa cum este sunt problemele ce mă intrigă pe mine – stările emoționale ale omului în diferite ipostaze.

Dani Brici, E romăncă, 60 x 50 cm, creion, ulei pe pânză, 2011

2 Consider că tema, într-un fel, își revendică mediul; prefer să combin desenul în creion cu zone de culoare și alb-negru, cu decupaje în care pânza rămâne neatinsă. Fiecare idee trebuie rezolvată cât mai aproape de ceea ce te caracterizează și de ceea ce simți! Dacă aș juca, să zicem, tenis de câmp – ori aș depăși limitele, ori aș renunța la idee – și asta ține strict de personalitate și profesionalism! Direct din dragoste!

3 ...gândesc liber, nu sunt înconjurat de monumente pe care nu pot să le dau la o parte, așa că tot ceea ce e nou consider că nu dăunează... în condițiile actuale mă folosesc de fotografie, pozele îmi folosesc drept schiță.

4 Ar fi câțiva artiști pe care îi urmăresc: Robert Longo, Roy Nachum, Nicolas Uribe, Vania Comoretti, Marlene Dumas, Will Cotton.

5 Susțin pictura figurativă și consider că demersul pe care îl are e o direcție principală în arta contemporană.

6 Adam Stennett, Alyssa Monks.

7 Aș spune că încrederea în oameni e factorul principal!
Prin căutările mele legate în special de efortul de a reda realul, folosindu-mă ca tehnică de combinația de desen în creion, culoare, zone alb-negru și albul pânzei, ce pare a încadra tabloul în „neterminat", prin aceasta am lăsat posibilitatea ca fiecare privitor să-și creeze propria imagine.

Claudiu Ciobanu
(n. 1984)
Trăiește și lucrează
la Iași.

1 Demersul meu artistic este condiționat de experiențe, fie ele de natură pozitivă sau negativă. Încerc să canalizez privitorul într-o zonă afectivă încărcată de o energie pozitivă. Mă preocupă spațiul ca organizare socială. Proiectele mele prezintă situații ce privesc atât realitatea colectivă, cât și aspecte autobiografice. Îmi canalizez interesul spre un mesaj care urmărește iconizarea prezentului într-un sens subiectiv, considerând totodată că pictura este generatoare de imagini senzoriale, dar, dintr-o perspectivă semiotică, semnifică existența a altceva, respectiv a unei construcții mentale.

2 Consider că fiecărui proiect i se potrivește un anumit mediu de expresie. În momentul de față am proiecte cărora li se potrivesc alte medii decât pictura, cum ar fi fotografia, obiectul și instalația. În cele mai multe cazuri, aleg să finalizez proiectele de pictură, pentru că mi se par mai sincere și, în același timp, misterioase. Totodată cred că pictura mă împlinește și îmi reflectă cel mai bine personalitatea și ideile. Arta video și instalația m-au fascinat întotdeauna, însă finalizarea unui proiect video sau de instalație, la o calitate de excepție, necesită mult mai multe resurse.

3 Întrucât o mare parte din proiectele mele merg într-o direcție fotorealistă, fotografia joacă rolul

Claudiu Ciobanu, Perfect world series, oil on canvas, 140 x 190 cm

de sursă de inspirație sau mijloc de arhivare a unor date, ce urmează a fi recontextualizate. Între pictură și arta video există anumite legături de compunere a cadrelor și de evidențiere a unor idei, prin dirijarea tensiunilor. Pictura în sine poate funcționa ca o instalație prin alegerea designului unei expoziții.

4 E destul de dificil să aleg câțiva dintre mulții artiști importanți care mi-au influențat parcursul artistic, dar am să fac o mică enumerare, ordinea fiind nesemnificativă: Mark Rothko, David Hockney, Philip Pearlstein, Luc Tuymans, Chuck Close, Alexander Tinei, Eric Marrian, Alyssa Monks, Mihai Tarasi, Adrian Ghenie, Șerban Savu.

5 În momentul de față, nu tind spre o zonă precisă, nu mă preocupă închegarea unei maniere de lucru. Îmi place să schimb mereu direcția, păstrând de fiecare dată un echilibru între proiecte. Îmi canalizez ideile spre o pictură figurativă, fără a urma un curent anume sau afilierea la o grupare.

6 Marinela Botez, Eugen Alupopanu, Cătălin Petrișor.

7 În prezent, mediul artistic se adresează unui public destul de restrâns, de multe ori publicul reducându-se la cercul de prieteni, curatori și artiști, ceea ce nu e chiar normal. Numărul mic al colecționarilor de artă contemporană, al galeriilor profesioniste și al instituțiilor de profil face ca mediul artistic să pară un mediu singular și de nișă. Contactul cu publicul este foarte important, iar diseminarea și medierea sunt esențiale în crearea unui public dornic să descopere arta contemporană. Revistele de artă online și scrise sunt unele dintre soluțiile care au atras public nou către artă, fapt pentru care m-am implicat personal în construcția unei platforme de promovare online, ce se vrea a fi o legătură între public și artiști – www.vernisaje.com.

Radu Comșa

(n. 1975). Trăiește și lucrează la Cluj-Napoca.

1 Probabil că nu sunt încă atât de lucid și atât de interesat de autodefinire încât să vă pot oferi un răspuns complet. Practica mea e suma unor experimente la limita dintre manipularea limbajului (care țin deci de concept, de conținut) și rediscutarea formalismului în artă – din perspectiva picturii care poate fi abstractizată, obiectualizată ori tradusă în alte medii. Pentru că lucrările mele sunt produsul creației în contextul atelierului, ele au uneori un caracter speculativ și aparent provizoriu, și răspund în modul cel mai direct preocupărilor mele cvasi-empirice. De aceea, nu sunt foarte sigur că practic cu adevărat, sau întru totul, „pictură".

2 Să zicem că din curiozitate – pictura și orice alt mediu care poate genera pictură.

Radu Comșa, 2011, Scenografie pentru pictură, foto credit amt_project, Bratislava

3 Toate preocupările mele se referă la pictură în ultimă instanță.

4 Deși mă uit la tot ce se produce în arta contemporană, nu cred să fi avut vreodată apetit pentru modele. Referințele mele de acum se găsesc mai sigur în muzică și literatură, în film și performance, decât în pictură. Pot spune totuși că am învățat unde să caut și cum să-mi disciplinez inspirația de la Florin Maxa.

5 N-am observat să existe, dar nici nu mă pot lăuda că sunt atent la asta.

6 Îi apreciez, printre mulți alții, pe R.H. Quaytman, Elaine Sturtevant, Alex Hubbard, Sonia Almeida, Ann Craven. Multe femei.

7 Ce ne lipsește? Coeziunea. Sunt peste măsură implicat în ea, fără prea mare succes însă.

Mihail Coșulețu

(n. 1982)
Trăiește și lucrează la București.

1 Unul destul de complicat. Mi-e foarte greu să translatez un concept din starea lui inițială în limbaj vizual. Nu am la dispoziție un mecanism care să mă determine să aleg un anumit subiect sau altul și de aceea trebuie să recurg la un interminabil șir rațional care, într-un final, conturează un subiect. Am încercat să surprind vizual procesul în sine, dar nu știu în ce măsură am reușit să o fac sau dacă nu cumva am alterat procesul, transformându-l în subiect. Din această perspectivă, cred că demersul meu este unul apropiat filosofiei. Teoretizând imaginarul meu, nu pot să știu cu precizie dacă am ajuns la un subiect sau la o temă propriu-zisă sau dacă mă aflu între natura lucrului gândit și filtrele artificiale ale acestuia. Întregul demers arată ca o inchiziție de operetă, extrem de riguros, dar deloc sobru. Cred că acesta este cadrul general al producțiilor mele. În ceea ce privește obiectul sondărilor descrise mai sus, trebuie spus că sunt un om profund nemulțumit de ceea ce mă înconjoară și, în consecință, producția artistică ține de o reformă simbolică, de o reorganizare sau de o reinventare, folosind, mai mult sau mai puțin, aceleași elemente familiare tuturor. Pentru că detest asemănarea dintre lucrările mele și nu tolerez să mă repet sub umbrela sintagmei de stil propriu, la fiecare serie întregul meu demers se schimbă; eu nu am opțiuni stilistice, pur și simplu nu am încotro.

2 Pictura este mediul preponderent, dar nu unicul. Cred că prin pictură mă pot exprima cel mai bine, ceea ce nu înseamnă că mă exprim clar, complet sau plenar. De multe ori simt nevoia unor lucrări cu rol de complement, care nu mai țin de pictură, cel puțin nu în accepțiunea clasică a termenului. Au fost anumite subiecte care riscau să fie înregimentate greșit prin exclusiva prezență a picturii și, de aceea, s-au impus instalații, obiecte sau alte medii. Principalul filon al expresiei personale rămâne pictura, fie pentru că nu stăpânesc alt mediu, fie pentru că e o opțiune emoțională, asta încă nu știu.

3 După cum spuneam, am mare nevoie de cel puțin o parte din celelalte medii. Ceea ce este extrem de interesant este faptul că, destul de des, remarc faptul că mediile exterioare picturii nu au rol de susținere – unul complementar sau auxiliar ci, dimpotrivă, capătă funcții primare în economia proiectului. Faptul că nu mă mai folosesc de alte medii ca de niște adnotări este probabil explicația, momentul în care exprimarea devine epicentrul activității mele artistice, mijloacele, ca factură, se egalizează.

4 Lista este foarte lungă. Începând cu liceul, am fost încontinuu inspirat de foarte mulți artiști, preponderent români la început, până la o mulțime pestriță – variind de la Velázquez la Larraz sau de la portretele de la Fayum la Gilbert&George.

5 Nu știu exact cum m-aș putea situa, faptul că aparțin figurativului cred că este singura dimensiune de care mă pot agăța. Nu cred că am găsit un artist sau un grup de artiști cu care să mă simt intim înrudit, nici nu am pregătirea necesară pentru a teoretiza arta contemporană, astfel încât să pot aparține. Cred că descrierea de artist figurativ aparținând grupei de vârstă de treizeci de ani este precisă și suficientă.

6 Dintre artiștii români apropiați ca vârstă: Adrian Popescu, Ioana Ursa și Ștefan Ungureanu.

Mihail Coşuleţu, Colos, 2010, ulei pe pânză

7 Mediului artistic propriu-zis nu-i lipseşte nimic. Este dinamic, divers, uneori acerb, are tot ceea ce îi trebuie. Problemele apar în domeniile conexe, cum ar fi galeriile, galeriştii, teoreticienii, curatorii, PR-ul etc. Cred că problemele rezidă în faptul că nu există experienţă în domeniul galeriilor; cu mici excepţii, galeriile autohtone nu au nimic în comun cu galeriile din alte ţări. Pe lângă faptul că nu au nimic în comun, nu există nici modestia, nici disponibilitatea de a învăţa din vasta experienţă europeană sau americană. În ceea ce priveşte teoreticienii, situaţia este extrem de confuză, în lipsa unei şcoli curatoriale sau a vreunui organism public sau privat care să gestioneze o asemenea specializare, mediul artistic românesc este, repet, extrem de confuz. Atâta vreme cât există şcoli superioare de învăţământ, ce cuprind şi dimensiunea teoretică a problemei, nu pot să nu arăt cu degetul într-acolo, cred că în universităţi se află cadrul perfect pentru a face tranziţia de la ce există acum la o şcoală contemporană de teoria artei şi management artistic. Eu, ca artist, şi oricare alt artist nu avem altceva mai bun de făcut decât să lucrăm, este singura metodă eficientă de implicare.

Suzana Dan
(n. 1976)
Trăieşte şi lucrează la Bucureşti.

Suzana Dan cu lucrarea Bollywood Stalin

1 Experienţele personale mă influenţează cel mai mult. Sunt fie poveşti care mă bântuie de mult timp, fie influenţe vizuale imediate, în al căror context îmi realizez lucrările.

2 Fiindcă pot să mint cel mai bine aşa. Tatăl meu ne spunea la şcoală că artiştii nu sunt altceva decât nişte mari mincinoşi. Care spun minciuni frumoase, bineînţeles.

3 Micile experimente realizate în afara picturii au cam fost influenţate de către aceasta. Aş pune-o mai degrabă pe seama unui manierism dobândit, decât a unui stil anume. Cred că mi-a plăcut să-mi „scurg" norişorii şi pe o altă formă decât suprafaţa pânzei, ceea ce a avut ca rezultat un obiect „tapetat" cu pictură. Drăguţ, dar nu excepţional.

4 Nu prea am modele în arta contemporană. Revelaţia mea în materie de pictură s-a consumat în faţa artei vechi, acum paisprezece ani, când am văzut pentru prima dată pictura vechilor maeştri italieni „pe viu". Respect o mare parte din artiştii români sau străini al căror demers artistic nu este influenţat de către graficul comerţului de artă.

5 Nu vreau să mă dau „neclasificabilă", dar nu înţeleg de ce am fost clasificată ca „artist primitiv". Mi-aş dori să nu mi se mai spună nicicum. Fac parte din generaţia de artişti figurativi români care şi-au început activitatea la sfârşitul anilor nouăzeci.

6 Cristi Pogăcean, Gili Mocanu, Sorina Vazelina.

7 Bunul simţ. Ar fi bine dacă ar exista o mai bună comunicare şi respect reciproc între artişti şi cei care îi reprezintă. Ca organizator, faţă de artişti încerc să susţin şi să promovez cât mai corect proiecte de artă contemporană prin evenimentul „Noaptea Albă a Galeriilor". Ca artist, încerc să îmi văd de treaba mea şi, dacă ceea ce realizez poate să ajute cu ceva, nu pot decât să mă bucur.

Oana Fărcaş
(n. 1981)
Trăieşte şi lucrează la Cluj-Napoca.

1 „Să faci invizibilul vizibil" – Paul Klee.

2 Pentru că a fost primul mediu cu care am interacţionat şi pe care l-am studiat mai apoi în liceu, facultate şi anii următori. Aceasta însă nu înseamnă că nu am fost atrasă şi de alte medii, dar până nu demult am considerat că trebuie să stăpâneşti un anumit mediu înainte de a te apuca să cunoşti altul. Canalizând energiile pe mai multe fronturi, există şi avantaje, dar şi multe riscuri. După mulţi ani de pictură şi experimente în acest mediu, dar şi diverse experienţe profesionale, mă simt pregătită şi îmi doresc să experimentez şi alte medii.

3 La un anumit nivel, pot să identific raporturi cu oricare din mediile menţionate. Am fost inspirată şi influenţată de toate aceste medii şi mi-am asumat acest lucru, transpunând însă totul în mediul exclusiv al picturii.

4 Nu pot să zic că am modele. Am repere: în primul rând, oameni şi experienţe care m-au inspirat în viaţă, apoi sistemele de valori recunoscute, dar şi propriul meu sistem de analiză şi introspecţie.

5 Pot să zic că teritorial şi colegial fac parte din gruparea pictorilor de la Cluj, însă nu şi din

Oana Fărcaş Studio #2(Francis Bacon), ulei pe pânză, 190 x 200 cm, 2011

„şcoala de pictură de la Cluj" (unde de multe ori am fost încadrată), având în considerare faptul că nu pot să aparţin unui concept nevalidat deocamdată.

6 Cred că această întrebare este mult prea abstractă, dar pot să enumăr câţiva pictori figurativi pe care îi apreciez: Marlene Dumas, Elizabeth Peyton, Neo Rauch, Francis Bacon, Lucian Freud.

7 „Este foarte simplu să iubeşti de unul singur" – Gertrude Stein.

Dumitru Gorzo
(n. 1975)
Trăieşte şi lucrează la New York.

1 *hm…
sună ca şi cum pictura ar fi o activitate ruşinoasă şi are nevoie neapărat de un demers pentru a-şi acoperi din bube.
nu, pictura mea nu are niciun demers mental, mai bine zis, nimic din ce se înţelege îndeobşte prin demers mental. o văd ca pe un proces aparte de orice activitate, părere sau disciplină exterioară ei (la fel ca majoritatea apucăturilor ce intră în responsabilitatea muzelor) şi în care pot fi întrezărite cel mult reflecţii ale unora dintre:
- lucruri, fiinţe, structuri umane, politice, teritoriale, arhitectonice ori geografice
- realizări culturale ce aparţin altora, chestiuni permise au ba, stări de agregare, sentimente de împlinire, frustrare ori nervi
- idei, gânduri, mituri, adevăruri, minciuni, exagerări, fenomene naturale, „soarele răsărind peste umerii tatălui meu" etc.

2 - de ce nu.
- de ce nu şi sculptură.
- pictură pentru că se poate, pentru că nu se poate, *because I love painting*, uneori pentru că dintre artele plastice e disciplina căreia i s-a cântat de cele mai multe ori prohodul.
- pentru că e minunată.

3 - răspunsul la această întrebare poate fi dedus citind răspunsul întrebării de la punctul unu, cu specificaţia că cele enumerate în întrebarea de faţă nu sunt cu nimic mai importante decât vreuna dintre cele enumerate la punctul respectiv.
- consider pictura, în manifestarea ei fizică, obiect.

Gorzo, Cap, 107 cm, 2011. Courtesy of Slag Gallery

4 - mulți, mult prea mulți pentru a fi înșirați aici.

5 - mă autosituez în posibilitate, cum ar spune filosoful.
- văd pictura ca fiind o parte importantă a artei și, în ciuda faptului că e vorba de un set de întrebări, posibil un dosar legat de pictură, nu mă pot opri să nu o consider și judec în câmpul general al artei contemporane.

6 - apreciez munca unui număr suficient de artiști, încât să nu-i pot înșirui fără un efort special și cu riscul unor scăpări.
- un calup de două-trei nume îmi pare nepermis, având în vedere considerația pe care o am pentru toți acești oameni.

7 - după mine îi lipsesc următoarele: puțin noroc, încă vreo zece artiști care să-și facă treaba fără a imita, vreo trei galerii și mai bune, mai mulți colecționari instruiți și public receptiv.
- critici
- voință
- dacă o bună parte din cele înșirate în fraza de dinainte s-ar îndeplini, ar prinde bine și o criză (nu foamete).
- cum consider creația o chestiune mai degrabă personală decât acțiune publică, singurul mod în care m-aș putea implica „mai activ" în mediul artistic românesc ar fi, probabil, spunându-mi și mai răspicat criticile la adresa celor care îl alcătuiesc. ori asta ar fi o greșeală și o exagerare, atâta vreme cât nu profesez această disciplină (critica) și nici n-am fost în vreun fel deasupra artiștilor contemporani din România.

** lipsa majusculelor din text este opțiunea personală a artistului.*

Ciprian Paleologu
(n. 1976)
Trăiește și lucrează la București.

1 Pictura ca mediu și tehnică se subordonează ideii pe care am dezvoltat-o încă din facultate, „Proiectul UMAN". Conceptul început la vârsta de 24 de ani este gândit să se desfășoare în 24 de etape cu o frecvență de bienală. Astfel, pictura nu este în sine o finalitate, ci unul dintre elementele de expresivitate ce ajută la definirea întregului ansamblu. Pictura devine, alături de alte elemente de tehnică artistică, un instrument menit să „sune" armonic într-o „orchestră", condusă asumat după o anume partitură. Trebuie să menționez că etapele proiectului sunt definite încă de la început, elementele ce le construiesc sunt elaborate minuțios, uneori până la detaliu, iar pictura oferă o parte din „veșmântul" ce înnobilează ansamblul.

2 Nu pot să afirm că pictura este unicul mediu sau chiar principalul mijloc artistic pe care îl folosesc. Însă ce pot cu siguranță prezenta este plusul adus într-o serie de alte elemente complementare cu care lucrez, cum ar fi desenul, modelajul, animația etc. Pictura prezintă, la fel ca și celelalte tehnici, o întreagă muncă de laborator, de la modul la care îți gândești imaginea, până la felul în care optezi pentru tipul de pictare. Încă din anii studenției, am fost atras de forța pe care o înglobează materia colorată, de „carnația" sa, iar la clasa profesorului Vasile Grigore culoarea se găsea, așa cum se spune, „la ea acasă". Pictura îți oferă un spectru foarte larg de opțiuni tehnice, de manipulare a imaginii. În sine, tehnica picturii este o alchimie. Trebuie să înveți cât mai mult din anatomia culorii, din varietatea construirii suportului pe care vei lucra, din subtilitățile straturilor transparente sau opace ale culorii etc. Trebuie să ai o privire la 360 de grade ca să poți cunoaște tehnicile predecesorilor, dar în același timp să testezi și opțiunile pe care le întrezărești în viitor.

3 Pictura mea „se simte" foarte bine în vecinătatea celorlalte medii de expresivitate artistică, deoarece, în sine, proiectul înglobează mai multe direcții, tehnicile diferite coexistând și completându-se.

4 Există mai mulți artiști pe care îi apreciez, la care mă uit cu mare plăcere de fiecare dată, seria fiind destul de lungă. Pot doar să amintesc câțiva: Paul Neagu, Sorin Ilfoveanu, Vladimir Zamfirescu... Lucian Freud, Markus Lupertz, Fernando Botero, Maurizio Cattelan, Francesco Clemente, Wim Delvoye... însă ca model sau inspirație nu pot să identific vreun artist contemporan. Totuși, ca exemplu de model, pot să vă mărturisesc învățătura profesorului meu, Vasile Grigore, care ne împărtășea de fiecare dată respectul față de meseria pe care o faci și prezența zilnică la lucru, fie el fizic ori mental.

5 Nu prea reușesc să mă inserez în peisajul contemporan artistic. Aici mă refer la o contradicție pe care o identific între ceea ce construiesc eu și ce se întâmplă, în mare măsură, în arta contemporană. Proiectul meu este unul pe durata vieții unui om (ca medie), fără să menționez că el este gândit să se autoregenereze și după existența autorului său. Etapele sunt clar definite, controlate până în amănunt... practic, este vorba de o desfășurare a unui plan amplu, complex, urmărind realizarea fazelor sale aproape la nivel „ingineresc". Arta contemporană se bazează în mare măsură pe surpriză, pe moment, pe efemer, într-o oarecare dimensiune a ei. De fapt, însăși lumea în care trăim deține un ritm extrem de alert, în care totul pare că trebuie făcut „acum" pentru „acum"... De aici și dificultatea de a mă (auto)situa în arta contemporană (sau în lumea contemporană).

6 Traian Boldea, Alexandru Rădvan, Bogdan Vlăduță... și lista continuă (acestea sunt primele nume ce mi-au venit în minte).

7 Lipsesc mai multe lucruri sau, mai bine spus, ele sunt undeva într-un început perpetuu și foarte puțin sănătos... ca, de exemplu, o piață de artă serioasă (cu cote și toată „bucătăria" unei „burse" artistice), manageri culturali, agenți de artiști (asemenea agenților de jucători... și aici nu suprapun această funcție cu cea de galerist), predictibilitate, stabilitate, o lege a dreptului de autor mai serioasă și nu ca cea actuală, în care se schimbă termeni în așa fel încât un drept de autor este o povară financiară, în loc de un beneficiu, o lege a sponsorizării care să merite implicarea în actul artistic și promovarea sa, spații de lucru... și cred că aș putea să scriu în continuare, dar simt o adiere de deprimare...
De implicat în mediul artistic m-am implicat (amintesc aici construcția galeriei NIT împreună cu câțiva colegi din aceeași generație, care și-a trăit scurta și agitata viață în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici... și alte inițiative culturale), însă se pare că fără mare succes, așa că acum sunt în faza în care am luat o oarecare distanță, preferând liniștea lucrului de atelier.

Adrian Preda
(n. 1985)
Trăiește și lucrează la București.

1 Obiectul lucrărilor mele face referire la relațiile interspecifice: este vorba, în principal, de relația dintre om și, prin extensie, obiectele create de acesta ca prelungire a propriilor nevoi și celelalte specii ale regnului animal. În această direcție, apelez uneori la un soi de inversări de sensuri, de situații, prin care să accentuez sau să pun într-o lumină stranie anumite idei legate de această relaționare amintită anterior – ex. prezența unui delfin într-un autobuz vorbește despre distrugerea habitatelor, despre suprapopularea anumitor regiuni în detrimentul altor specii; sau

cazul în care unui urs panda îi este recolorată blana, astfel încât să prezinte însemnele unei firme de echipament sportiv, este o referire la faptul că multe brand-uri de îmbrăcăminte folosesc imagini sau/și nume de animale în logo-urile lor. Paralela cu sportul poate continua, într-un așa-zis „sport al naturii", în care supraviețuirea este a celui mai puternic, gazela devine o întrupare a atletismului, blana ei se confundă cu emblema altei firme pentru atleți, omonimă cu zeitatea Victoriei la grecii din vechime. Viteza este cea care face diferența între glorie și eșec, viață și pierzanie. Așadar, se atinge un alt punct esențial în înțelegerea demersului meu – morfologia. Este vitală investigarea formelor naturii, raportul care se stabilește între aspectul corpului unui animal și mediul acestuia, comportamentul său, felul în care trăiește. Extinsă, această temă este valabilă și pentru automobile, avioane etc. Aici intervine opțiunea pentru o imagine ce are la bază realismul, care tinde spre mijlocul distanței dintre o înțelegere de tip naturalist și o alta, sintetică, artificială, fapt care face posibil dialogul dintre obiectele naturale și cele făcute de om, care se întâlnesc deopotrivă în contrastele, dar și în analogiile, similitudinile lor.

2 Mă simt nevoit să răspund sub forma unui clișeu, anume că pictura te alege pe tine, nu neapărat invers. Și mai sincer de atât, este lucrul pe care l-am îndrăgit cel mai mult dintre toate activitățile și, de asemenea, singurul pe care, atunci când îl practicam, simțeam că fac ce trebuie. Ca să dau și un exemplu concret: deși mi-am dorit să fac asta dintotdeauna, unul din momentele în care mi-a fost limpede că este și posibil, era atunci când mă aflam în Polonia, la studii prin Erasmus și, trebuind să răspund unor teme de la atelierele de Afiș sau Ilustrație (prin care am trecut, absolvind Grafica), nu reușeam decât să imaginez zeci de idei potrivite pentru o lucrare de artă, artă în sensul de ne-aplicată, însă foarte puține pentru domeniile respective.

3 Fotografia, cu care nu am deloc o relație avantajată, îmi servește doar ca material documentar. Cât despre instalație și obiect, este probabil singura zonă spre care mă îndrept activ și care îmi place foarte mult, atât ca practician, cât și ca privitor.

4 Nicolae Comănescu și Gili Mocanu, Mircea Cantor, Adrian Ghenie; Dirk Skreber, Eberhard Havekost, Wilhelm Sasnal, Yue Minjun, Feng Zhengjie; Elmgreen & Dragset, Frații Chapman, Patricia Piccinini, Takashi Murakami și YBAs. Nu m-au inspirat neapărat, sunt alte lucruri care mă inspiră mai degrabă, însă aceștia și alții sunt artiști a căror operă o apreciez enorm.

5 Mă consider pur și simplu înscris pe o direcție ce a fost inaugurată la noi de membrii fostei grupări Rostopasca și alți artiști similari. Obârșia mea artistică, la nivel formal, desigur, nu putea avea loc, în felul în care ființez acum, fără aceștia; dacă ei sunt un fel de moment zero în pictura post-decembristă (chiar dacă au mai existat și alte etape), atunci eu și ceilalți apropiați de mine ca vârstă am fi treapta următoare.

Adrian Preda, DRIFT B1 2010

6 George Anghelescu, Ștefan Ungureanu, Simona Vilău.

7 În primul rând lipsește piața de artă contemporană sau este foarte slab dezvoltată. De asemenea, existența mai multor personalități de înaltă ținută culturală care să arbitreze acest mediu (adică în postură de critici, istorici, curatori), dar ținând cont că acest aspect este în ton cu calitatea practicii artistice, atunci este o situație normală. Și acest domeniu este, de altfel, conex procesului social în care ne aflăm, adică totul este încă în dezvoltare, sunt goluri apărute în urma tranziției care așteaptă să fie umplute. Din punctul meu de vedere, generația proprie se află, grafic vorbind, într-un vârf de con răsturnat. Reprezintă cel mai recent pas al unei degradări ce se întinde pe parcursul ultimei sute de ani. Inițial, o esență tare, ce s-a diluat gradual, trecând de la interbelic prin comunism și post-comunism. Și astea sunt doar banalități bine știute. Singurul lucru prin care mă pot implica mai activ este mai multă hărnicie din partea mea.

Bogdan Vlăduță
(n. 1971)
Trăiește și lucrează la București.

1, 2, 3 Înainte nu era decât plăcerea de a face, ceva rămas de când desenam cu labilitate afectivă. Caietele cariocilor și creioanelor colorate, reproducerile din benzile desenate, hărțile și animalele desenate pentru notă și aplaudate de diletanți. Pentru că „nu știam să fac altceva mai bine" am riscat, mai târziu, alegerea unei profesii.
Urmează epoca maestrului, transplantul ochilor acestuia peste ingenuitatea apoasă a copilului. Întâlnirea cu seriozitatea și gravitatea. Pictura din desen. Școala va tulbura conștiința fragilă a unui punct de vedere precis, de până atunci. Aici risc să pierd credințele și ajung să fiu tulburat de nevroze creative. O calitate i-o acord școlii de pictură, prin capacitatea ei de a mă fi pus în fața unei probleme. Dilema lui „ce trebuie să fac, de unul singur, cu energiile de care dispun". Era limpede că instituția ei nu mă pregătea pentru viață, neavând inteligența de a anticipa istoria adevărată. Același lucru i-l reproșez și MNAC-ului, entitate prezumtiv aptă să mă asimileze post-școală, dar prea des tulburat de cotele modelor și modelelor consacrate local, incapabil transparent, abstract, fricos.
Toate, stoarse în organul gândirii, fac o supă din care încă mai mănânc. Unde sunt eu? Mă pregătesc să emit chestii importante la pânda unor expuneri internaționale, singurele în stare să surclaseze întâmplările locului.
Astăzi, dau mai multă importanță timpului de acum, dar îi simt și presiunea. Accept pierderile suferite, prețuiesc eșecurile și gafele personale.
„Demersul mental al picturii mele". Îl revendic în teama presiunii provocată de timp, în delicatețea pe care o dă atenția pentru acum, pentru lucrurile importante mie, deși asta cultivă egoismul și genialitatea impurităților mele. Pictez sicrie și orașe negre, respingătoare, urâte. Ce înseamnă imaginea? Cum ne despărțim de lecția „frumosului care îmbracă tot, fără rest", de alte clișee livrate de școală? De ce doar pictură pe pânză?
După crizele originalității care m-au surprins la începutul lui 2000, atunci când m-am regăsit pictând „patru farfurii" goale pe o masă neagră, i-au urmat ubicue întrebări despre „ce vreau eu" sau despre „ce înseamnă pictura/contemporană". Acum cercetez un posibil răspuns în zona credințelor personale, a acelor mentalități care mă pun pe mine în criză, nu mă lasă în pace. Lucrurile sunt în mișcare, se adaugă primelor imagini desenate de mine. O obsesivă autoscopare, asemenea unui autoportret pe care îl pictez tot timpul (sau, la nivelul maselor – „toți pictăm aceeași pictură" – spune Ion Grigorescu).
Astăzi încerc să dau răspunsul care e în putere să amenințe pictura, suporturile ei, uneltele și culorile care-i aparțin. Vreau să fac o pictură care poate fi părăsită, care nu promite să întârzie în viața mea.
Astăzi, respect mai mult evenimentele care mă pun în starea de-a părăsi pictura. Promisiunea picturii e complicată, ca ceva care mă anulează pe mine, dar admite performanțele meșteșugului, genialitatea unei proceduri. Cu toate astea, detest și ipocrizia deșteaptă a priceperii la toate. Fotografia, filmul, obiectul, manevrele limbajului actual, le-am cultivat simpatia, deși nesolistic, doar calibrate la suflul picturii-regine. Desigur, disimularea picturii într-unul din mediile pomenite îmi poate augmenta originalitatea unui punct de vedere și spori elasticitatea gândirii. Dar nu le acord nici acestora supremația castratoare.
Picturile mele par a fi, într-adevăr, antipicturi, dacă e să mă gândesc la abundența tonurilor valorice și acromatice pe care le folosesc. Cultiv o pictură suferindă, neatletică, urâtă, chiar dacă militez pentru frumusețe. Expresionism prin implozie. Mase de culoare care se absorb, nu invadează tabloul. E ceva care rămâne și nu continuă imaginea, un fel de expresie reziduală. Un proces pictural care se autoanulează, sau rezultatul unei reducții.
Pictura se așază pe bucăți de țesături. Pânza lor

Bogdan Vlăduță, Negru Alb

îmbracă imagini reprezentate, portrete sau fețe ale lucrurilor, așa cum o fac hainele pentru oameni. Sau se pictează pe zid, haina caselor. Îmbrăcăminte pentru mobilă și angrenaje casnice, întâmplări ale oamenilor. Astăzi se asimilează și alte suporturi, alte haine. În fiecare caz, pictura îmbracă ceva care ne aparține, fie că vrem (atunci când ne place), fie că o detestăm (pictura apare ca ceva rău sau urât). O parte din ceva care ne însoțește de după căderea lui Adam și a Evei, când, nu-i așa? s-a ajuns să se poarte îmbrăcăminte pentru a ne acoperi părțile rușinoase. Dar, astăzi, pictura refuză pudorile, de orice fel, acompaniază actele obraznice sau strigătoare. Rezultă spărturi în prima haină, cea rușinoasă. Pictura e o prezență nedespărțită a oamenilor, o însoțitoare a vieții. Ba chiar și pe mort îl îmbracă și-l poartă în foc sau sub pământ. (și)Aici îl îmbrățișez pe Beuys, care ne atribuie tuturor suflul creației prin acte care se fac zilnic, dinspre intimitate înspre public și înapoi. Și el, dansatorul cu lupi și consolator al iepurilor, purta o pictură/haină nedespărțită, deja cunoscută prin pălăria cu bandou, vesta din bumbac gros și cămașa albă. Toate picturile/hainele lui însoțeau actul său creator, se amestecau cu demonstrații și criterii ale gândului. O artă nouă, veche de când lumea.
Pledoaria mea e pentru îndelunga viață a picturii înțeleasă și prin suportul ei. Ceva care nu se trece, chiar dacă modele îi grăbesc plecarea.
Nici eu nu-i tolerez prezența cu aceeași delicatețe. Sunt fapte prin care o trădez pentru mai multă mobilitețe și iluzie a evaziunii. Expresii care, până la urmă, se restrâng în pictură, de unde și pleacă. Fotografiile pe care le fac sunt parte a picturii mele. Făcute cu telefonul, pentru gustul spontaneității și al expresiei fluide, sau cu aparate sofisticate, de dragul luării în posesie a unui model. Cu acuitate sporită și respect pentru obiect. La fel și cele scrise. Ca desprinse din pictură sau din lucrurile pe care ochiul meu le vede asemenea unei picturi, cu interes pentru tabloul pe care îl fac. Atunci când scriu, dedic întreaga notație picturii, deși lucrul ăsta e subînțeles. Pictura își revendică, totalitar, comportamentul celorlalte medii. O desprindere netedă, insolită și aseptică față de pictură nu cred că e recomandabilă. Deși detest biografiile dedicate unei singure proeminențe, ceva din vocația solistă trebuie să subordoneze celelalte talente secunde. Atenție! ceea ce scriu aici asumă și exemplul când pictura nu se practică, doar se trăiește la nivel mental, comportamental. Cu alte cuvinte, nu e obligatoriu să-ți exerciți profesiunea pictând, pentru că doar atunci te numești pictor.

4 Masiva dependență față de ceea ce văd ochii mei mă face să consolidez gândirea potrivit căreia trăiesc din modele pentru profesia mea. „Camera albă" în care unii artiști își elaborează opera nu mă atrage. Eu prefer să-mi populez spațiul personal al atelierului cu lumea care mă înconjoară. Lecția de „furat" a lui Picasso mi se pare o practică excelentă, pe care nu o ascund atunci când mă preocupă un tipar. În fond, cred că asta este și vocația unui muzeu, aceea de a iradia și construi școli. Un loc viu, util, deși constituția depozitului e împrumutată din tematica cimitirului. Trăiesc din trecut pentru a-mi construi astăzi un fel de a gândi arta.
Deși un mare suporter al modelelor din pictură, mai cred că e necesară, de la un nivel încolo, felul prin care te delimitezi printr-un dezacord față de acestea. Cu alte cuvinte, deși îl iubesc pe Piero della Francesca (și ca exponent al artelor contemporane!!) pentru măreția desenului, pe Ion Grigorescu pentru somptuoasa gândire antinomică, pe Sorin Dumitrescu pentru masiva capacitate de a mă modifica, pe Baselitz pentru poetica lui etc., mă simt dator să le răspund printr-o opoziție a celor care ne apropie. În ultimii doi ani de academie, am scris un text impetuos prin care amendam lecția de pictură a profesorului meu de atunci, Ștefan Câlția. Urma ca această scrisoare să fie făcută publică unora dintre cunoscuții mei. Am apreciat că gestul meu poate echivala cu o manifestare ciclică, potrivită fiecărei experiențe emoționale trăite alături de modelele mele profesionale. Dacă îl prețuiesc nedisimulat pe Vedova, atunci asta va atrage după sine o ceartă cu el. Deși sedus de gestul care aplică negrul pe tondoul din lemn, mă voi lamenta de furtuna expresionistă care îi animă opera.

5 Nu am căpătat suficientă experiență din întâlnirea nemediată cu pictura contemporană europeană sau de aiurea, încât ea să răspundă la problema situării în context. Dar, nici despre Ioana Bătrânu nu se poate spune mare lucru, nici despre Mitroi, nici despre Bernea sau Nicodim, nici despre alți „clasici". Doar o mână de tineri, majoritari din vestul țării, cred că pot clarifica un răspuns. E un fenomen care nu inundă artele romanești, nici prin canalizarea MNAC-ului, și prea puțin prin instituții asemănătoare. Câteva galerii private de artă contemporană luptă pentru o recuperare a unui climat sănătos. Le știm cu toții numele.

6 Admir aura multor tineri din arta românească. De pildă, apreciez franchețea deșteaptă a soților Feneș, sau originalitatea lui Ghenadie Popescu. Îmi place tenacitatea Simonei Vilău și talentul dezinteresat al lui Marcel Scutaru. Lista continuă, firește.

7 Retrospectiv, îmi reproșez lipsa de realism cu care am debutat de la desprinderea de academia de arte. În anii nouăzeci, nici nu putea fi vorba despre tineri cu picioarele pe pământ. Totul curgea într-o direcție care nu fructifica legătura cu lumea de afară. Ne-am instruit pentru o meserie care disciplina doar mâna, ceva aproape utopic. Învățământul artistic românesc cred că trăiește, în continuare, aceeași nesimțită aroganță a lui „le știu eu pe toate, nu are rost să mă schimb". Ruptura suferită de acești tineri după absolvirea instituției artelor e devastatoare prin drama pe care o trăiesc – în fond, cred că e prima lecție adevărată despre artă. Majoritatea se simte nevoită să se adapteze unei vieți pentru care nu a fost pregătită. Astăzi, cei mai intuitivi câștigă printr-o muncă făcută pe cont propriu.
Concluzia se sprijină pe o reformulare a Universității de Artă. Cum faci asta dacă oamenii din catedra de pictură (singura despre care pot vorbi cu competența martorului – am făcut parte din ea vreme de doisprezece ani) nu riscă un exemplu prin ei înșiși, comportamentul față de studenți și față de colegii din catedră fiind unul dictatorial.
O altă constatare, care se sprijină pe o frustrare personală, ar fi absența mai multor galerii private sau a instituțiilor care să promoveze arta contemporană, apte sa absoarbă și să stocheze absolvenții Universității de Artă și proiectele artistice.
E dramatică lipsa unei arhive a urmei lăsate de artiștii români și a fenomenului petrecut în ultimii 50 de ani de artă românească. Ce se întâmplă dacă am filtra istorica revistă Arta, așa cum a apărut în '54 și s-a topit în primii ani de după '90? Ce stă în spatele argumentului oficial al acelei redacții? Ca o consecință a neputinței de astăzi, tinerii care încearcă să se înroleze în UNArte București nu au aflat despre Horia Bernea sau grupul Sigma, despre Geta Brătescu, Horia Damian ș.a.
Tendința e să fugim către occidentul artelor. Generației mele i-au expirat șansele unei realizări profesionale. Dintr-o clasă de 15 oameni, doar doi-trei mai pictăm.
Ce se întâmplă acum e un tot care reiterează, în primul rând, mișcarea diabolică pe care au făcut-o comuniștii prin disprețul valorilor. În prezent, valorarea e creditată doar de Occident, în urma căreia se adaugă, inerțial, uneori, lauda românească. Fenomenul se produce doar în sensul ăsta.
Împreună cu pictorul Sorin Neamțu am construit Recycle Nest, o galerie care a apărut ca un pod făcut pentru a ne apropia de oamenii care fac artă și care se află în jurul ei, ca ceva care să ne pună în legătură unii cu alții. Diletanți și disperați, dar și tulburați de o energie pentru a face ceva pentru pictura noastră. Discuția despre rolul unei galerii ne-a pus, însă, în dezacord, eu fiind partizanul unei pragmatice și nedisimulate lupte pentru interesul personal, iar colegul meu pentru cultivarea interesului dedicat instituției galeriei, a comportamentul nostru ca galeriști. Amândouă opiniile sunt expresii ale precipitării noastre de a face ceva în contextul artistic românesc.

despre pictură şi piaţa de artă

Interviu cu galerişti români

realizat de **SIMONA VILĂU**

1 Cum vi se pare că se situează pictura ca ofertă pe piaţă, în cadrul târgurilor internaţionale la care aţi participat? Care sunt tendinţele generale? Ne puteţi da nişte exemple de pictori foarte bine cotaţi acum la aceste târguri?

2 La galeria pe care o conduceţi, care este ponderea picturii? Căutaţi să promovaţi artistul ca întreg, indiferent de mediile de lucru folosite sau doar anumite „fragmente" din operă, ce corespund identităţii galeriei?

3 Cum credeţi că va evolua acest reviriment al picturii, în ceea ce priveşte piaţa, axându-ne pe contextul local? Cum ar funcţiona piaţa de artă fără pictură?

4 Cum vedeţi pictura românească peste 5 ani, să zicem? Ne puteţi da câteva exemple de artişti români în care dvs. aţi investi oricând şi oriunde?

Diana Dochia
Anaid Art Gallery, Bucureşti

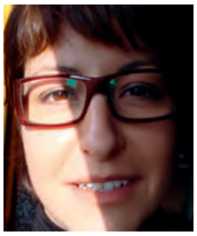
1 În ultimii şase ani, de când Anaid Art Gallery participă pe piaţa internaţională de artă, prin intermediul târgurilor de artă, s-a simţit şi se simte un reviriment al picturii. Chiar dacă fotografia este prezentă într-un procent destul de mare la aceste târguri, totuşi pictura este cea care se află încă pe primul loc. Tendinţa generală este cea a picturii figurative, care de câţiva ani domină locurile „fierbinţi" ale artei.

2 La Anaid Art Gallery pictura are o pondere de 70%, având în vedere ceea ce am expus în ultimii ani. Însă Anaid Art Gallery nu şi-a propus să promoveze doar pictură sau doar un anumit mediu artistic în sine. Noi promovăm artă contemporană, dacă un artist al galeriei care a terminat pictură sau grafică vrea să facă o expoziţie de sculptură, o facem şi gata. Mă interesează proiectul artistului şi frământările sale, nu mediul în care lucrează. Oricum, eu nu cred că identitatea unei galerii este dată de mediul în care se exprimă artiştii, nu cred într-o specializare a galeriilor pe medii artistice. Cred într-o artă contemporană fără graniţe şi limite impuse, într-o întrepătrundere de medii artistice şi idei şi într-o galerie care să promoveze cu adevărat valorile artei contemporane româneşti.

3 Nu cred că există o piaţă de artă fără pictură, la fel cum nu cred că există o piaţă matură de artă fără sculptură, fotografie, video, grafică, desen etc. Pictura a fost întotdeauna tranzacţionată pe piaţa de artă şi va continua să fie. Ce trebuie noi să înţelegem, ca să construim o piaţă adultă şi competitivă de artă, este că un mediu nu exclude alt mediu şi că o etapă sau un curent din istoria artei nu exclude o altă etapă sau un alt curent. Lucrurile trebuie privite în ansamblu şi judecate după forţa şi ideile pe care le degajă, nu după reţeta „Patului lui Procust".

4 Vor fi artişti care vor regresa, alţii care vor ajunge pe culmile gloriei, unii care vor înflori şi alţii care vor stagna. Important este ca artistul să lucreze, să fie măcinat de ideea creaţiei şi să facă toate eforturile, susţinut bineînţeles de sistemul artistic – galerii, case de licitaţie, muzee, centre artistice – să se integreze la nivel internaţional. Aş investi oricând şi oriunde în artiştii ultimilor 10 ani. În domeniul picturii, ar fi: Alexandru Rădvan, Dumitru Gorzo, Suzana Dan, Roman Tolici, Mircea Suciu, Adrian Preda, Mihai Florea etc.

Daria Dumitrescu
galeria SABOT, Cluj-Napoca



1 Nu ştiu dacă târgul e potrivit pentru a analiza situaţia picturii astăzi sau a artei contemporane în general, aşa că nu pot decât să vă ofer un răspuns cu totul irelevant... Cred că se cumpără (pentru că se vinde) foarte multă pictură proastă. Probabil că nu există o tendinţă absolută, însă tendinţa care mă interesează pe mine, şi care devine tot mai vizibilă în arta ultimilor ani, e revizitarea abstractului de pe poziţii post-conceptuale. Apoi, mă interesează discursurile despre comodificare, *craft*, anti-estetică, experiment – cu trimitere la practica de atelier, producţie şi distribuţie, dar astea sunt chestiuni absolut personale. Nu ştiu, încă o dată, la ce vă referiţi când întrebaţi de cotă, dar, dacă e vorba de rezultate financiare aici, atunci, iarăşi, răspunsul meu ar putea fi în bună măsură irelevant. Pictura bună se găseşte, extrem de des, la periferia mult-discutatelor „cote de piaţă". O fi un defect ăsta, dar nu sunt de fel sensibilă la cote. În afara lor, sunt câţiva artişti care mi se par remarcabili (fac voit abstracţie de prietenii pictori pe care îi apreciez, iar pe ceilalţi nu-i aşez în nicio ordine): Jutta Koether, Lucy McKenzie, Marieta Chirulescu, Alex Hubbard, Emily Sundblad, Zak Prekop, Nikolas Gambaroff, Michaela Eichwald, Will Benedict, Richard Aldrich, Ana Cardoso... şi aş putea continua, dar mă tem că devin plictisitoare.

2 Practica unora dintre artiştii cu care colaborez e legată de pictură în sens conceptual, deci rezultatele lor se referă extrem de rar la „pictură" în înţelesul consacrat al termenului. S-ar putea spune că pictura nu are pondere la Sabot, după cum s-ar putea spune şi că are pondere mare. Nu cred că lucrurile sunt chiar aşa lesne de cuantificat, precum nu cred că procedeul în sine merită prea mare atenţie.
Încerc să construiesc cariere pentru artiştii în care cred. Opera vine la pachet cu artistul. Întreagă, îndeobşte.

3 Eu n-am observat un reviriment autentic şi consistent al picturii în România. Că se produce cantitativ mai mult, asta nu-mi spune absolut nimic. La noi, piaţa de artă ar funcţiona fără pictură exact aşa cum funcţionează cu ea, adică deloc.

4 Ca să vă pot răspunde, ar trebui să pornesc de la premisa că există „pictură românească", deci nu vă pot răspunde. Pot spune, însă, că cei câţiva artişti români care sunt buni azi vor fi şi mai buni peste 5 ani, probabil foarte buni peste 10. Exemplele mele se găsesc la Sabot. Investesc oricât şi oricând în ele. Oriunde e prea mult spus.

Marian Ivan
Galeria Ivan, București

1 Nu cred că stă cineva să se uite și să vadă cât e pictură, cât e fotografie etc.; pentru mine, personal, mediul contează mai puțin, contează cât de bună este lucrarea și, implicit, artistul. Actul artistic în sine, nu forma de manifestare. Nu știu în general care sunt tendințele, încerc să nu mă gândesc sau să merg după ele. Astfel, riști să dispari odată cu tendințele. Sunt prea mic să merg după tendințe. Pictori care-mi plac: Wilhelm Sasnal, Matthias Weischer.

2 În programul galeriei Ivan lucrez cu un grup important de tineri pictori din Cluj: Victor Răcătău, Veres Szabolcs, Istvan Betuker, Dragoș Bădița, Liana Dragomir; mulți dintre ei nu se manifestă doar prin pictură, fac video, fotografie, instalație. Eu expun în general ceea ce consider (împreună cu artistul) că este relevant de arătat în contextul galeriei și la momentul respectiv; când facem o expoziție, mă gândesc să fie „un pas înainte" pentru artist, pentru ce are el de spus. Trebuie să arăți ceea ce consideri important de arătat la momentul ăla, asta definește programul galeriei tale.
Pe lângă tinerii din Cluj, recent am adus în programul galeriei lucrările lui Horia Bernea („Graficele de Producție"). De ce? Pentru că-mi plac și merită a fi arătate. Dintre lucrările lui Horia Bernea, până în prezent, în România, „Graficele de Producție" sunt cele mai puțin apreciate „pe piața de artă".

3 Nu am nici cea mai mică idee, nu m-am gândit la asta; mă enervează teribil să văd că tinerii studenți nu fac decât să-și copieze profesorii sau alți artiști pe care-i consideră „de succes". „Cum am trăi fără telefonie mobilă?" cam așa sună întrebarea „Cum ar funcționa piața fără pictură?"; cred că ne preocupăm prea mult de „piața de artă" care oricum, după douăzeci de ani, este aproape inexistentă pe plan local. Când o să avem cel puțin 5-6 colecționari serioși de artă contemporană în București, atunci putem vorbi de piață. Și să nu confundăm „cumpărătorii de tablouri" cu „colecționarii de artă contemporană" sau magazinele de artă cu galeriile.

4 Sper ca în 5 ani pictorii români să învețe să deseneze mai bine.
Eu sunt galerist, nu colecționar; în artiștii cu care lucrez și în care cred investesc în mod continuu, oricând și oriunde.

Andrei Jecza
Jecza Galerie, Timișoara

1 Din punctul meu de vedere, pictura a fost întotdeauna un mediu foarte „confortabil" de prezentat la târguri, atât în ceea ce privește panotarea, conceperea unui spațiu delimitat, de târg, cât și din punct de vedere logistic; sculptorul Peter Jecza, tatăl meu, mereu „invidia" pictorii și graficienii care nu au nevoie de macarale, tiruri și alte unelte monstruoase pentru a panota o expoziție. Galeria noastră a pornit un demers strategic de promovare a sculpturii românești, în principal, situându-ne, în acest sens, la antipodul a ceea ce se prezintă în mod normal de către galeriile românești, pentru care, în general, opțiunea pentru pictură continuă să primeze. Totuși, este foarte greu să expui doar sculptură… La târgul de la Viena, spre pildă, am ezitat în acest sens: în primă instanță, am dorit să expunem într-un stand doar o singură sculptură monumentală de Paul Neagu; totuși, din punct de vedere curatorial, estetic și comercial, nu am putut „renunța" la pictură – mișcarea anilor 1970-1980, Grupul Sigma și alte grupări artistice de avangardă însemnând, dincolo de instalație, fotografie sau land art, și lucrări bidimensionale, de exemplu ale lui Flondor sau Bertalan. În majoritatea cazurilor, pictura nu lipsește; nu lipsește deoarece ea are cel mai direct impact la publicul exersat cu convenția istorică a artei, ea este cel mai ușor de imaginat în propriul spațiu și, implicit, cea mai vandabilă. Singurii contracandidați, în ceea ce privește supremația la târguri a unui gen sau altul, sunt noile medii și instalația. Ceea ce am observat, însă, este o creștere a interesului pentru tehnicile tradiționale, pictura și sculptura redevenind mediile de interes principal. Dacă acum 5-10 ani avalanșa noilor media era omniprezentă, actualmente, în târgurile frecventate de mine, *trend*-ul spre mediile și tehnicile clasice revine. Oricum, fiecare țară și fiecare târg au propriile vedete, atât în ceea ce privește stilul, cât și tema sau pictorul favorit. Acest trend este întreținut și alimentat prin expozițiile de amplificare organizate de către marile muzee. Este, deci, o politică convergentă de impunere a unor nume, la care participă factori diferiți – galerii, muzee, târguri, case de licitație.
În ceea ce privește artiștii bine cotați la târguri, rămân cei deja „clasificați" drept mari – Jean-Michel Basquiat, Georg Baselitz, Neo Rauch, Otto Mühl, Andy Warhol, Pablo Picasso sau Gerhard Richter. Pentru mine este îmbucurător, însă, că alături de ei se ridică și artiști români sau unii care au rădăcini românești, chiar dacă doar îndepărtate, cum sunt Muntean/Rosenblum sau Gert&Uwe Tobias, promovați de importante galerii internaționale.

2 Galeria Jecza poartă numele unui sculptor – Peter Jecza, tatăl meu, ca atare a încercat de la început să se poziționeze diferit față de alte galerii din țară, fapt ce ne-a adus și recunoaștere și ne-a consacrat în ultimii ani. Peter Jecza a lăsat în urma lui un „imperiu" de bronzuri, peste 1 000, și multe proiecte de viitor. Viziunea lui era de a readuce România în rândul marilor „puteri" în ceea ce privește arta și sculptura contemporană. Galeria are, așadar, ca prim *target*, să promoveze și să susțină sculptura românească contemporană. În acest sens, galeria expune, pe lângă lucrările lui Peter Jecza, opera câtorva dintre cei mai importanți sculptori originari din România ultimului secol: Paul Neagu, Roman Cotoșman, Ingo Glass, Peter Jacobi, Mircea Roman, Gheorghe Zărnescu, Aurel Vlad ș.a. Totuși, deschizând noul spațiu, galeria a expus și expune foarte mulți pictori. Motivația diferă, scopul nostru conceptual rămâne însă neatins. Între pictorii selectați cu câte o expoziție, începând cu 21 mai 2011, se află Dumitru Gorzo, Ioan Augustin Pop, Roman Tolici, Dan Palade, Constantin Flondor, Cătălin Petrișor, Vlad Ardeleanu, Nicolae Comănescu, Cristian Sida. Ambiția noastră este de a căuta în opera acestor pictori de notorietate sămânța de tridimensionalitate. Astfel, Gorzo a expus pentru prima dată, în afara picturilor – desene și sculptură, Roman Tolici propune o instalație, Cătălin Petrișor transmite prin tehnică și temă căutarea celei de-a treia dimensiuni etc. Nu dorim să tratăm opera unui artist cu care colaborăm în mod fragmentar, insular. Pentru noi, identitatea unui artist nu trebuie să fie contrazisă de conceptul urmărit de galerie. Identitatea celor doi nu trebuie să fie pusă în balanță, pentru noi aceste limite formale nu există, un pictor poate expune o instalație, un sculptor, un desen și așa mai departe. Cel mai bun exemplu îl reprezintă Constantin Flondor, care reflectă căutările artistului total, de la experimentele fotografice din perioada grupului 1.1.1. sau Sigma, până la formele picturale ale perioadei Prolog. Expunându-l pe Constantin Flondor, în galerie sau la târgurile de artă, preluăm integralitatea artistului. Această unitate va fi reflectată și de expoziția din 10 decembrie 2011 pe care o vom deschide. Pentru noi, un artist cu care alegem să lucrăm este un tot unitar, nu putem să fragmentăm opera sa și să prezentăm o altă realitate, ci încercăm să expunem, în consens cu artistul și curatorul expoziției, întreg arsenalul plastic al artistului.

3 Sincer să fiu, nu cred că pictura românească este aceea care are nevoie de un reviriment, pentru că ea nu este în suferință. Doar că pictura ultimilor 50 de ani nu s-a consumat complet încă. Experimentele anilor '60-'70 nu sunt încă suficient

asimilate, mişcarea ce exista în cadrul Atelierului 35, de asemenea… Abia astăzi, şi abia la manifestări internaţionale sunt readuse nume ale unor artişti care au stat şi au pictat aici tot timpul (şi îmi vine în minte doar numele lui Ion Grigorescu). Revirimentul ar fi necesar în conştiinţa publicului consumator de artă. În ecuaţia pieţei de artă, aceea a cererii şi ofertei de artă, deficitar este al doilea pol, cel al cererii. Producţia de artă nu a fost şi nu este în suferinţă, ci doar receptarea valorii ei. Când celebrii exponenţi ai avangardei istorice româneşti vor ajunge în ţară la aceleaşi cote ca şi în străinătate, atunci putem vorbi de un real reviriment al pieţei româneşti de artă. Acest proces va trece, probabil, prin momentul asimilării „noului val" de artişti integraţi pe pieţele internaţionale de artă – Gorzo, Tolici, Ghenie, Man, care au început să repună România pe harta internaţională a artei contemporane. Prin interesul suscitat faţă de ei, va apărea, probabil, drumul care ne va readuce pictura „acasă"…
Cât despre o lume fără pictură, nu se poate pune problema! Poate o lume cu pictura alături de alte forme de expresie, alte medii de exprimare, dar nu fără pictură. Trăim într-o lume a artei care şi-a însuşit regula democraţiei, ce nu cunoaşte limitări şi supuneri şi, în acest sens, nu cred că e bine să ne gândim nici măcar experimental, la o lume fără pictură, la o piaţă internă sau externă, în care să nu existe pictura. Chiar şi eu, ca militant puternic pentru sculptură, nu mi-aş putea imagina o piaţă funcţională fără fiecare parte şi mediu de expresie. Trăim într-o lume a diversificării şi amplificării permanente a capacităţilor şi aptitudinilor noastre, nu cred că ar putea exista o piaţă excluzând principalul component din ea.

4 Pictura în sine îşi va continua evoluţia firească, peste 5 sau 10 ani, sursele de inspiraţie nu se vor schimba foarte mult, totuşi ceea ce se va schimba în următorii 5 ani, cu siguranţă, sunt gustul şi interesul pentru pictură. Cred că publicul va migra de la figurativ spre abstract, cred că vor apărea şi pe pieţele internaţionale pictori tineri foarte buni – gestualişti, minimalişti sau expresionişti. Cred că peste cinci ani peisajul cotaţiilor artiştilor contemporani va creşte semnificativ şi că persoanele care simt modificarea trend-ului vor avea mult de câştigat de pe urma acestui fenomen.
În ceea ce priveşte investiţia, cele mai bune investiţii se fac în artiştii care acum sunt la început de drum sau în a căror artă se simte deja o creştere certă a cotei lor de vânzare. Nu vreau să numesc doar artiştii cu care am ales să colaborez, nici să fac referire la artiştii cu o cotă de piaţă deja sigură, cum sunt Adrian Ghenie, Victor Man, Cătălin Petrişor, Dumitru Gorzo, Roman Tolici, Ciprian Mureşan, Nicolae Comănescu, Alexandru Rădvan, Bogdan Vlăduţă. Vreau să menţionez numele câtorva artişti tineri, a căror carieră se va schimba radical în următorii 5-10 ani. Opera lor până acum nu a fost luată în mod serios în considerare, dar ei vor face revirimentul picturii din acest nou deceniu. Sunt pictori mai puţin figurativi, experimentalişti sau cultivând un tip de neo-expresionism; între ei – Vlad Ardeleanu, George Anghelescu, Ştefan Ungureanu, Cristian Sida, Dani Zanga, Mădălina Lazăr, Laurian Popa, Sorin Neamţu, Mircea Dragomirescu şi mulţi alţii. Apoi sunt tinerii sculptori din Cluj şi Timişoara, precum Vlad Olariu, Cosmin Moldovan sau artişti instalaţionişti, precum Anca Benera, Liliana Mercioiu-Popa sau Michele Bressan. Lor li se alătură artiştii maturi, a căror operă începe a fi redescoperită acum de către Occident, artişti aparţinând grupărilor avangardiste din perioada comunistă sau din perioada anilor 1990, necunoscute în afară, cum ar fi Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Paul Neagu, Peter Jecza, Ion Grigorescu, Ana Lupaş, Geta Brătescu, Florin Mitroi, Matei Bejenaru, Ioan Augustin Pop, Mihai Olos, Victor Ciato, Molnar Zoltan, Roman Cotoşman, Leon Vreme, Romul Nuţiu, Liviu Stoicoviciu, Waldemar Teutsch sau, mai tinerii, Iosif Kiraly, Călin Dan, Sorin Vreme…
Totuşi, cele mai bune investiţii sunt cele de suflet, deoarece atunci când recomand unui colecţionar un artist, o fac cu totala credinţă în evoluţia acelui artist sau în trendul pe care îl anticipează. Astfel vorbind, sugestiile mele pentru investiţie se focusează astăzi pe artiştii generaţiei 1970-1980, precum şi pe noile talente descoperite recent.

Andreiana Mihail
Galeria Andreiana Mihail, Bucureşti

1 Cred că întotdeauna pictura a avut un loc important, chiar şi în istoria recentă a artei. Şi aşa-numitul reviriment este de fapt o reconsiderare a picturii, o reintegrare într-un context tematic mult mai larg, conceptual sau chiar ca expresie a artei politice, militante, angajate. Un moment în care pictura şi-a reocupat locul a fost expoziţia de la Royal Academy din Londra, în 1997, numită *Sensation*, unde colecţia lui Charles Saatchi a introdus generaţia YBA (Young British Arists), mulţi dintre ei fiind acum printre „starurile" artei contemporane. Depinde foarte mult de târg, aşa că nu pot da un răspuns matematic exact, dar cred că este un oarecare echilibru între medii.

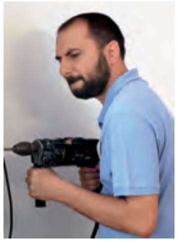
Artişti/pictori cu o piaţă foarte vie (mă feresc de termenul „cotă") sunt cei din şcoala de la Leipzig (Tim Eitel, Neo Rauch sau Matthias Weischer), belgienii Luc Tuymans şi Michael Borremans, mai tinerii Wilhelm Sasnal sau Hernan Bas, dar şi românii Victor Man şi Adrian Ghenie. Lista este, de fapt, mult mai lungă.

2 Promovez artiştii în integralitatea operei lor, mai ales că fiecare se identifică şi crede în lucrări, indiferent de mediu. Cred că discuţia se pune mai mult în jurul calităţii lucrărilor unui artist şi de coerenţa cu programul galeriei, decât despre mediul ales.

3 Nu pot spune nimic despre contextul sau piaţa locală, care, din păcate pentru mine, nu există. Am vândut o singură lucrare în România, în aproape 5 ani de la deschiderea galeriei. Iar despre o piaţă de artă fără pictură, mărturisesc că este un exerciţiu de imaginaţie prea laborios, la care îmi permit să nu particip.

4 Mă feresc să fac un tablou al viitorului. Indiferent de mediu, „cei buni" vor trece testul timpului. Iar noile generaţii cu siguranţă vor aduce tineri talentaţi, interesanţi, dintre care unii vor folosi pictura ca mediu. Iar dacă aş începe să cumpăr artă, ar fi pentru că îmi place, nu ca investiţie, iar în artiştii cu care lucrez am încredere până la capăt, deci îi recomand fără ezitare şi necondiţionat.

Dan Popescu
Galeria H'art, Bucureşti



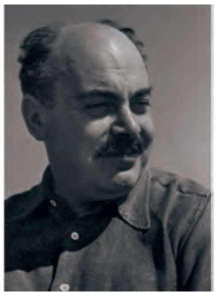
1 Există o fascinaţie inexplicabilă faţă de acest procedeu al pământenilor numit pictură. Se pare că e suficient să înfăţişezi un dreptunghi de pânză, colorat cu cremă pe bază de ulei sau acril şi magia se produce. Aceasta e tendinţa generală. Griurile colorate excită cel mai mult snobismul cumpărătorilor.

2 Iată o întrebare care conţine şi variantele de răspuns! Am să răspund ermetic: pictura e o tehnică, artistul e în viaţă. Noi, galeriştii, vindem viaţă!

3 La noi nu există piaţă. Există doar plăcere. E situaţia ideală. Orice tehnică artistică poate să funcţioneze.

4 Pictura românească peste 5 ani va fi în anul 2016. Eu investesc în artişti entuziasm. Sper să mă mai ţină 5 ani.

8 Istorie recentă
Recent history



Fotograful avangardist Aurel Bauh omagiat la Vendôme

text de **PETRIŞOR MILITARU**

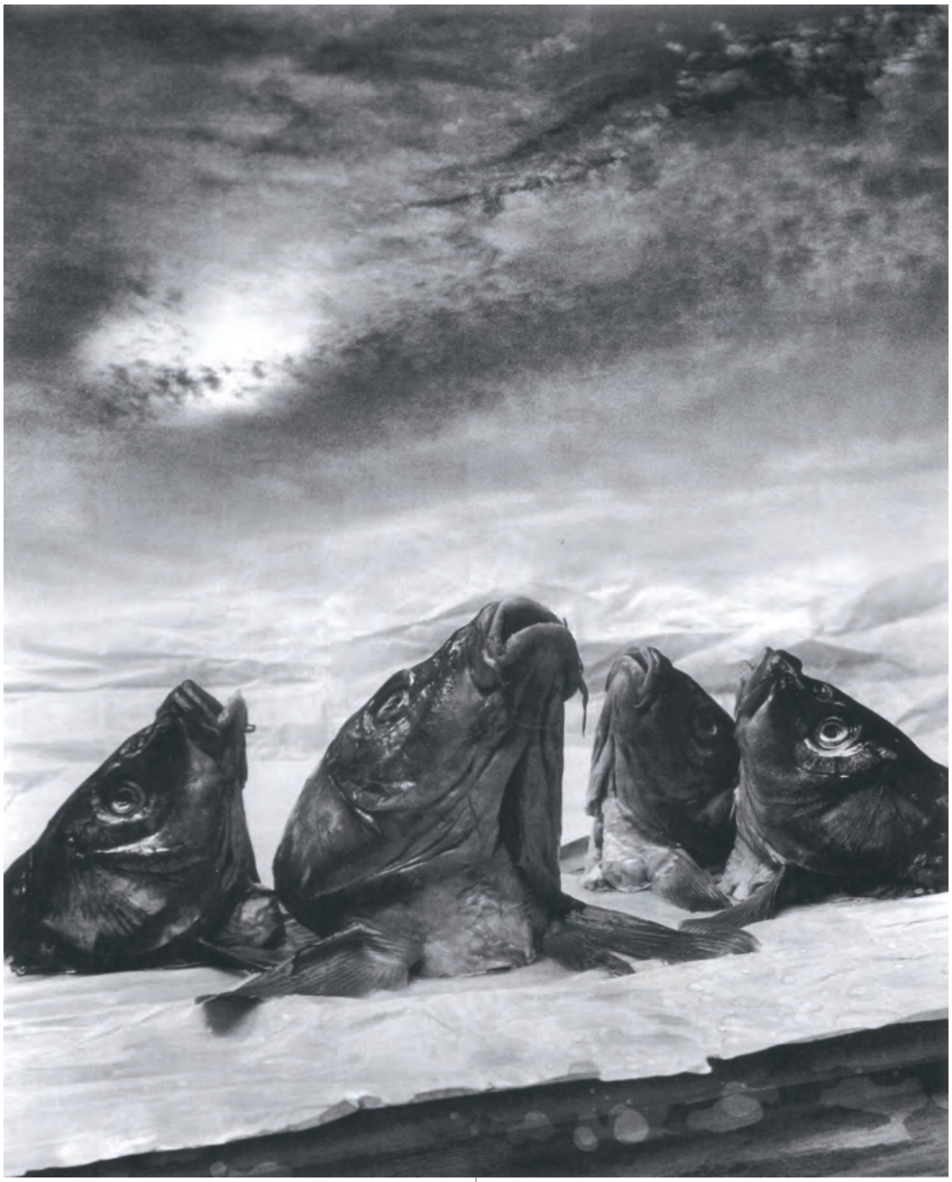
Între 17 iunie şi 18 septembrie 2011 a avut loc la Vendôme cea de-a şaptea ediţie a festivalului Les Promenades Photographiques, care ne-a propus să vizităm în acest an 23 de expoziţii de artă fotografică, la care s-au adăugat o serie de conferinţe, evenimente şi festivităţi de premiere. Una dintre aceste expoziţii a fost dedicată lui Aurel Bauh (1900-1964), o colecţie unică de fotografie aflată sub îngrijirea lui Michael Ilk, cu ajutorul lui Yves Di Maria, expert un fotografie.

Cu această ocazie, arhitectul Michael Ilk publică cea de-a zecea sa carte dedicată avangardei româneşti: albumul Aurel Bauh. Tipărit în condiţii grafice deosebite, lucrarea este structurată în cinci capitole: „Prefaţă", „Biografie", „Portofolio", „Instantanee" şi „Secvenţe". „Privind cu atenţie fotografiile lui, putem afirma că măiestria discretă şi captivantă reprezintă forţa vizibilă a artei lui Bauh", observă Dr. Alfred Wiedermann în textul pe care îl dedică fotografului avangardist român, omagiat în localitatea de pe valea Loirei. În fascinantul „Portofolio" al artistului fotograf, întâlnim un „Studiu de nud" (1929-1930) cu accente suprarealiste, un portret realizat simultan din trei perspective diferite – „Pictorul avangardist Perahim" (1937), sau fotopoeme ca „Unei flori" (1930-1950), sau „Tipografii"(1930-1950) ce amintesc de pictopoezia promovată de Victor Brauner şi Ilarie Voronca în 1924. Modul în care Bauh concepe actul fotografic pare să concorde cu poetica suprarealistă teoretizată de André Breton în manifestele sale: „Fotografia nu poate captura imaginarul, din această cauză nu există imagini cu îngeri zburători, cu Eva muşcând mărul oprit sau cu actul Răstignirii. Nu poţi fotografia o construcţie imaginară, dar poţi – sau cel puţin unii pot – reda realitatea de o manieră imaginativă şi poţi dezvălui în felul acesta un conţinut de-o bogăţie deosebită, inserând asociaţii noi şi aspecte nuanţate. Realitatea nebănuită devine convertită, magic, în imagini fermecătoare, uneori stranii şi captivante". Elementul magic, straniu, fascinant, expresiv face parte din realitate, el trebuie doar surprins şi re-prezentat aducând în atenţie un nou nivel de realitate, ceea ce ne face să avem un acces mai profund la complexitatea lumii în care suntem, la rândul nostru, parte integrantă. Ordinarul şi extraordinarul dintr-o fotografie reflectă în întregime capacitatea artistică a creatorului ei: „Fotografia este o sculă, tot atât de capabilă ca şi omul care o mânuieşte", subliniază artistul fotograf.

Aurel Bauh (uneori ortografiat şi Bauch) s-a născut la Craiova în 1900. Fiind atras de artă, tânărul Bauh a mers la Paris şi şi-a făcut studiile cu Fernard Léger (1881-1955), unul dintre primii pictori francezi care au expus public lucrări de orientare cubistă, deşi în istoria artei nu este considerat ca aparţinând mişcării cubiste propriu-zise. Léger i-a făcut cunoştinţă lui Bauh cu avangardistul

ucrainean Alexander Archipenko (1887-1964), cu care își va continua studiile la Berlin, la începutul anilor '20. Stimulat de dinamismul vieții artistice pariziene, dar și berlineze, și sub influența cercului său de prieteni, Bauh va deveni interesat de arta fotografică, căreia îi va explora diferitele tehnici de expresie, fiind prezent cu creațiile sale fotografice la diferite manifestări artistice și expoziții contemporane. La începutul anilor '30, el se va întoarce în România la insistențele familiei sale și va deschide în București propriul Studio „43", ce va fi dedicat portretelor și ilustrațiilor de carte. Acest laborator de creație va deveni locul de întâlnire al artiștilor și scriitorilor avangardiști, printre care se numără Perahim, Geo Bogza, Sașa Pană, Harry și Theodor Brauner, pe care îl va iniția în domeniul fotografiei. În aprilie 1938, Aurel Bauh va avea prima sa expoziție de „picturi fotografice" la Sala Mozart, care va cunoaște un real succes: „Deoseamă cu Brassai și Man Ray", se putea citi în presa vremii. „Bauh prezenta pentru prima oară publicului românesc noua fotografie, ridicând-o la rangul de artă, demnă de a fi contemplată", notează Michael Ilk în prezentarea cu care se deschide albumul menționat.
Prins de cel de-al Doilea Război Mondial într-o Românie inițial aliată a naziștilor, fotograful de origine evreiască va fi ulterior imobilizat și constrâns de regimul comunist, ce s-a instaurat la sfârșitul războiului, să rămână în țară. Dar, în 1961, el va reuși să se întoarcă la Paris unde va începe, ca liber profesionist, o nouă etapă a operei sale artistice în care va domina fotografia publicitară și glamour. Din păcate, eforturile sale vor fi brusc curmate în primăvara lui 1964, când Bauh va suferi o moarte accidentală, din cauza unei erori chirurgicale. Astfel, opera sa se va dispersa și parțial se va pierde între New York, Paris, Bruxelles, Tel-Aviv și București, iar ceea ce s-a păstrat din ea se găsește în colecții particulare, majoritatea în Germania. Din acest motiv, fotografiile sale rafinate și subtile sunt rareori accesibile, iar cele incisive, având un aer de noutate și de măiestrie tehnică, rămân aproape necunoscute.
Înaintea festivalului Les Promenades Photographiques din acest an, creațiile fotografice ale lui Aurel Bauh au putut fi văzute în expoziția Suprarealismul românesc: 1928-1947 ce a avut loc între 20 iunie și 13 septembrie 2009 la Muzeul Kunsthal din Rotterdam. „Uneori îmi imaginez ochiul rotund al obiectivului ca substitutul modern al triunghiului cu ochiul Domnului…", se confesa Aurel Bauh într-una din reflecțiile sale pe marginea „repertoriului controlabil al formelor"...

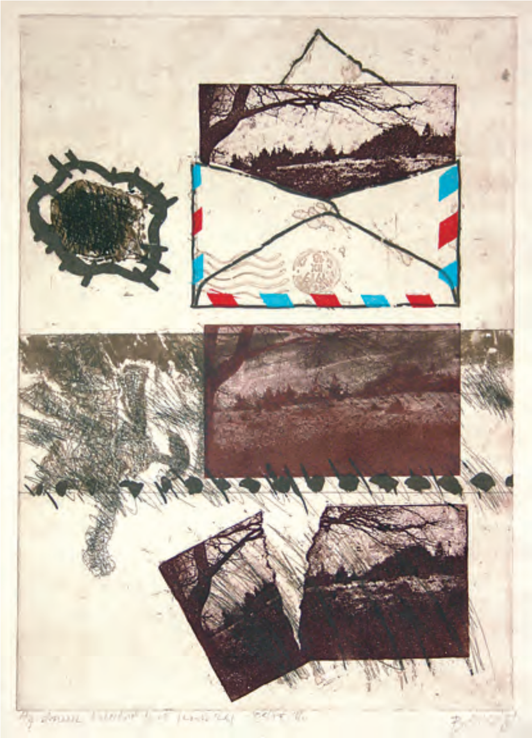
Fotografiile sunt reproduse cu acordul domnului Michael Ilk.



deasupra:
Disperare (Apele au fost otrăvite) 1929-1934

stânga:
Viziune II 1929-1930

pagina alăturată, stânga (de sus în jos):
Aurel Bauh;
Pictorul avangardist Perahim, 1937
Studiu de nud, 1930



Imre Baász

revoltă şi spirit ludic

În 3 octombrie 1984, graficianul Imre Baász scrie (1941-1991) - la solicitarea organelor securităţii statului - o lungă „declaraţie" despre relaţiile personale cu cei din ţară şi din străinătate, precum şi o detaliată expunere asupra „atitudinii artistice" proprii. Documentul este dovada peremptorie a faptului că Baász a fost un artist atipic, incomod, neînţeles.

text de **VLADIMIR BULAT**

Perioada de după acest episod, timp în care artistul a fost tot timpul urmărit, controlat, intimidat, bănuit, a fost marcată de coşmaresc şi dramatism. Este timpul în care chestiunea evadării din ţară, a înstrăinării, devine un laitmotiv al creaţiei sale. Deosebit de preţios în acest document este faptul că artistul vorbeşte despre expoziţia MEDIUM din 1981, care pentru el a însemnat un moment de „mare învăţătură", când a „simţit că se deschid mult mai multe posibilităţi pentru arta şi artistul contemporan dacă iese din cadrul tabloului său înrămat şi cauza (sic!) mai degrabă a exprimării sale interdisciplinare". Cu acest prilej, artistul pomeneşte apariţia unor lucrări precum: „Naşterea unei idei", „Mitologia jertfei", „Şansa persistenţei", „Un mod al delăsării oraşului", „Rănile pământului". Apoi, expune detaliat din ideile sale legate de „Mail Art", confecţionând el însuşi ilustrate, pe care le-a trimis, ulterior, la o expoziţie la Budapesta.

Existenţa acestui document ne face părtaşi la încercările disperate ale artistului de a lămuri autorităţile, dar şi de a se limpezi el însuşi asupra actului de creaţie, în încercarea de a atinge „...un nivel al oricărui fel de sintetizare, subordonat desigur, unui imperativ ideologic". Şi mai departe, adaugă: „...subliniez că orice artist poate fi numai un artist angajat şi această angajare progresistă numai atunci este radical de stânga". Observăm cum discursul oficial al regimului este transferat (asumat?) subtil în limbajul privat al unui artist, pentru a funcţiona ca paravan pentru o mai bună camuflare şi disimulare a libertăţii artistice. Desigur, anumite ambiguităţi şi imprecizii pot fi puse pe socoteala unei traduceri defectuoase din maghiară în română, dar chiar şi aşa, implicarea psihologică a artistului transpare, chiar şi cu accente de autocritică: „am dorit să comunic doar un gând, o strădanie lucidă, reală, şi anume că numai aici şi acum, în această societate, este posibil şi putem crea artă"[1].

Aceste posibile direcţii de lectură fac cu atât mai plauzibilă şi necesară recuperarea plenară a dimensiunii artistice a artistului Baász, sub comunism, aşa cum s-a conservat aceasta în aceste două decenii trecute de la moartea autorului. În spaţiul expoziţional MAGMA, din Sfântu Gheorghe, a avut loc o retrospectivă, în perioada iunie-iulie 2011

pagina alăturată, sus (de la stânga la dreapta):
1. Az el nem kuldott level, 1980
2. Ispita (Kisertes), 1976

pagina alăturată, jos:
Imagini din expoziţia „ Spărgătorul de gratii", 2011

de sus în jos:
1. Setea, 1973
2. Imagini din expoziţia „ Spărgătorul de gratii", 2011

(curator: Kopacz Attila), intitulată *Spărgătorul de gratii*. Expoziţia conţine şi construieşte lămuritor o imagine cuprinzătoare a tematicilor şi tehnicilor utilizate de artist, până în momentul dispariţiei sale subite.

Baász a intrat în conştiinţa breslei în primul rând ca grafician, apoi a fost consemnat ca un însufleţitor al vieţii artistice din Sfântu Gheorghe, ca un organizator de expoziţii şi autor al unor acţiuni în spaţiul public, care au trezit tensiuni echivoce atât în mediul artistic, dar şi reacţii alergice în cabinetele oficiale. Avem acum, poate pentru prima oară, o panoramă reprezentativă a „obiectelor" sale („Îngroparea cufărului", 1981[2]; „Obiect votiv", 1983; „Pericolele unui zbor imaginar", 1986 etc.), a instalaţiilor, în bună măsură reconstituite („Naşterea mitului", 1981; „Opriţi maşina războiului", 1987; „Diagnosis", 19883; „Teme de casă", 1989; „Drumul cu oglinzi", 1991), precum şi o documentaţie lămuritoare asupra acţiunilor şi a intervenţiilor în spaţiul public, fie cu spectatori, fie în absenţa acestora, doar în faţa unui aparat de fotografiat („La faţa locului, Pusta Primăresei", 1983[4];„Vară la Muntele Cucului", 1986; Acţiunea de la AnnArt 1, 1990).

Devenit un personaj de referinţă pentru înţelegerea statutului artistului sub regimul comunist, Imre Baász a ştiut să facă şi să practice „echilibristica" necesară atât pentru a-şi păstra propria integritate fizică, cât şi a familiei sale, pe de o parte, iar pe de alta, a reuşit să-şi conserve un discurs plastic autonom, individual, foarte particular şi mereu recognoscibil. Fiind un artist foarte sigur pe mijloacele sale plastice, a experimentat din largul spectru al tehnicilor grafice, dar şi din cel al picturii şi artei colajului; de cele mai multe ori cu tematici având o tentă autoreferenţială şi ironică.

În cele câteva luni petrecute la Academia de Arte din Bucureşti (1990-1991), în poziţia de profesor la catedra de grafică, a lăsat urme de neşters, devenind veritabile repere pentru cei care l-au cunoscut şi i-au fost discipoli.

[1] În procesul documentării, am beneficiat de întregul material de arhivă referitor la Imre Baász, obţinut de la C.N.S.A.S., prin bunăvoinţa domnului Kopacz Attila, căruia îi sunt recunoscător şi pe această cale.
[2] Expoziţia a beneficiat de un catalolog editat de Baász Szigeti Pálma & Kopacz Attila, iar titlurile lucrărilor sunt consemnate după conţinutul acestuia.
[3] Este titlul unei instalaţii construite din pâini proaspete în cadrul unei personale avute de Baász în oraşul finlandez Turku, în luna august a anului 1988.
[4] În acest caz, am folosit denumirea conform listei întocmite de istoricul de artă Ileana Pintilie, în volumul Acţionismul în România în timpul comunismului, Idea Design & Print, Cluj, 2000, pag. 106.

#9 Cronică de carte
Book reviews

ILEANA PINTILIE
ȘTEFAN BERTALAN.
DRUMURI LA RĂSCRUCE
Fundația TRIADE, Timișoara, 2010

text de **ADRIANA OPREA**

În monografiile despre artiști, totdeauna mă duc mai întâi la înregistrarea vocii și prezenței lor nemijlocite – replicile lor din interviuri, statement-urile, jurnalele, notițele, fotografiile de tinerețe (mereu fascinante, n-aș putea spune de ce). Astfel că la pagina 146 din *Drumuri la răscruce*, volumul monografic al Ilenei Pintilie despre Ștefan Bertalan, vocea lui din 1979, preocupată pe atunci cu definiția frunzei și cu stabilirea relației ei geometrice cu tetraedrul, notează în jurnal:

„Una din fețele sale (este) întoarsă către tulpină sprijinindu-se de ea, ca un punct de plecare. Căci celelalte fețe ale sale se constituie ca o migrare continuă, ca o viziune dinamică a propriei sale corporalități, articulate într-o balanță și o „legănare" formatoare în fasonarea spațiului. (Acestea) țin de ființarea unei funcții a legănării sale ce nu funcționează mereu, dar ni se comunică, când aspiră, când frunza este aer cu imaginație elastică, când plană, când catenoidă, forma ei devine corul balanței propriului legănat."

Nu știu, de fapt, dacă acest minunat fragment (prin inegalitate și stângăcie, prin lirismul lui cu muchiile bine tăiate) este într-adevăr despre relația frunzei, căreia i se dăduse o definiție în paragraful imediat anterior – „existență planară, scenă suculentă cu umbre și lumini (...)" –, cu tetraedrul. Recitesc; textele de autor sunt deseori cel mai puțin cumsecade în istoria artei. Mi-e cu atât mai greu să încep fraze cu nume proprii și predicate nominale: fraze cu „Ștefan Bertalan este". Tocmai fiindcă și un asemenea fragment, relativ criptic, arată că, dacă branșa artistică românească clipește la auzul numelui – se știe foarte bine cine este Ștefan Bertalan –, în același timp aproape nimeni nu ar putea spune clar cine e el. Este unul dintre acei artiști care fug, cu un instinct sigur, exact de acel lucru de care are nevoie lumea branșei, comunitatea din jur, pentru a și-i face inteligibili, asimilabili ei: situațiile de exhibare și spectacol de sine. Bertalan e unul dintre „grei", cum se zice (și eu una am un disconfort față de asemenea expresii), un alt nume arhicunoscut și obscur al artei contemporane românești (cum arhicunoscut și obscur mă tem că e și cineva ca Ion Grigorescu).

De aceea, nu amân atenția pentru vocea a doua, a istoricului și criticului care scrie despre artist, pentru că ar fi secundă în raport cu el. Ci pentru că e de fapt prima care se aude – și e bine așa, fiindcă altminteri singurii printre care s-ar face auzit „sunetul" specific al artistului în cauză ar fi poate doar apropiații, colegii timișoreni, prietenii artiști sau foștii studenți. Vocea comentatorului face cartea, ea spune povestea. În documentația artei, vocea artistului este mereu focalizată, exclusivă, idiosincrazică: întotdeauna am avut impresia că artiștii vorbesc enorm despre ei ca să nu spună nimic, ca să se pună mai bine la adăpost. În discursul despre artiști, în schimb, e nevoie de fraze și predicate nominale, trebuie să poți spune, și nu doar impresionist, la nivel de finețe și umoare, metaforă eseistică sau slogan, ci și oarecum „științific", printr-un soi de pretinsă „obiectivitate *soft*" (deliciu al criticii de artă în postmodernitate), că „Ștefan Bertalan este". Cu atât mai mult în cazul artiștilor ca el, care nu spun cine sunt decât în act, producând artă (și încorporarea limbajului discursiv, conceptual în producție, cum se întâmplă la Bertalan, nu scurtează drumul spre sens, cum se crede de obicei, ci îl complică, uneori e acolo pentru a-l face imposibil). Or, cu o simplitate egală și cu un soi de naturalețe placidă, sigură pe o documentație făcută *sur place*, lucrând, discutând, analizând alături de Bertalan, și care îi conferă de aceea o seninătate echilibrată, fără denivelări, vocea Ilenei Pintilie spune și explică, scoate numele din fișier și îl așază în discurs, definește, descrie, enumeră, pune în relație, intră în detalii.

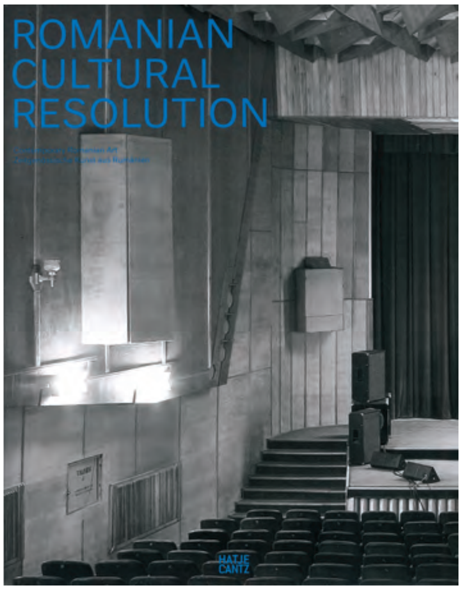
Ce îmi place și cred că ajută în cărțile Ilenei Pintilie este *ekphrasis*-ul, descrierea obiectului de studiu, prezentarea lucrurilor în date elementare, fizice, definitorii: despre ce anume vorbim, ce anume avem în față, ce vedem propriu-zis. Vocea Ilenei Pintilie are această răbdare, această pedanterie liniștită, ușor greoaie, dar de un didacticism necesar, un bun obicei al acelei „vechi" istorii ale artei. Un obicei necesar pentru că o mare frustrare și o mică autosabotare a istoriei artei contemporane românești este insuficiența discursului primar, explicativ, factual din jurul imaginilor, mai ales când ele fixează instalații, acțiuni, asamblaje sau intervenții: de multe ori nu le înțelegi pentru că nu le poți descifra. Înainte de orice, trebuie să știi de unde e proiectat cutare fascicul de lumină, cum sunt prinse firele și benzile, cum sunt fixate planurile, din ce sunt făcute montajele, cum a ajuns performerul acolo, ș.a.m.d. Discursul Ilenei Pintilie povestește toate astea, le narativizează, e o caracteristică a stilului ei istoriografic (dar care nu e și anecdotic prin asta), oprindu-se în fața obiectului ca pentru a contura o planșă explicativă, o mică fișă de identitate, un „martor" discursiv (ceea ce poate fi și un reflex muzeografic, o pedanterie de cercetare muzeală, de lucru cu depozitele și fișele lucrărilor, sau pur și simplu cu materialul tipic al arhivelor de tot felul).

Drumuri la răscruce are analiză de obiect, are text monografic în care „parcursul artistului" (ce ștate vechi are acest termen în critica de artă românească) înseamnă cariera lui, asemenea unui fir de-a lungul căruia se împletesc evenimentele, profesiile, călătoriile, revelațiile și întâmplările; pune la dispoziție o bibliografie cu texte critice și texte de autor, reproduceri – multe și bune, ceea ce e reconfortant – și o biografie detaliată. E scrisă după ce Ileana Pintilie a publicat cărți binecunoscute despre acționismul românesc și despre practicile artistic-subversive dinainte de 1989, despre grupul Sigma și despre mediul artistic de la Timișoara, volume care au anexe scrupuloase, cu CV-urile artiștilor, cu surse, cronologii internaționale și locale, cu un amplu și salutar aparat critic. Toate astea și cel mai recent volum al ei, despre Ștefan Bertalan, mă fac să mă gândesc la două lucruri. Primul e o platitudine: în discursul despre arta contemporană românească contează consecvența, e important să ai autori care fac asta de-o viață, e un merit în sine să nu schimbi ruta, să scrii și să acumulezi pe cele câteva frecvențe care constituie „problemele" nișei tale profesionale. Ultimul este intenția unei rectificări: ne spunem mereu unii altora că studiul despre arta contemporană românească este puțin, insuficient, lipsit de perseverență și continuitate. Nu zic că nu e (încă) așa, dar aș spune că nu avem totuși motive să ne plângem pe cât o facem.

ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION. ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Editori: Alexandru Niculescu
și Adrian Bojenoiu
Editura Hatje/Cantz, 2011
Publicație bilingvă engleză/ germană

text de **DIANA MARINCU**



Albumul *Romanian Cultural Resolution. Contemporary Romanian Art/ Zeitgenössische Kunst aus Rumänien*, apărut la editura Hatje/Cantz, a fost lansat la Institutul Cultural Român din Veneția odată cu deschiderea proiectului *Romanian Cultural Resolution documentar*, reprezentând România la Bienala de anul acesta, alături de Performing History, expoziția Pavilionului României.
Cartea este editată de Alexandru Niculescu și Adrian Bojenoiu (fondatorii Clubului Electro Putere Craiova) cu scopul de a extinde și de a documenta proiectul expozițional cu același titlu, demarat în 2010. Centrul pentru Cultura Contemporană Club Electro Putere Craiova în colaborare cu Institutul Cultural Român a prezentat la Leipzig pentru prima oară expoziția Romanian Cultural Resolution, formată din patru proiecte curatoriale distincte, semnate de Mihnea Mircan, Magda Radu, Adrian Bojenoiu și Mihai Pop. Ulterior, aceleași expoziții au fost prezentate la Craiova și în prezent documentația lor și arhiva de texte și imagini s-au mutat la Veneția, în cadrul Bienalei de Artă Contemporană. La Noua Galerie ICR Veneția s-a reușit nu doar expunerea proiectului, ci și prezentarea centrului de artă din Craiova. Club Electro Putere a fost înființat în 2009 de Alexandru Niculescu și Adrian Bojenoiu în fosta clădire a Sindicatului uzinei Electroputere. Astfel, a fost transformat un spațiu al propagandei comuniste în unul al analizei culturii contemporane, „pentru a produce și promova structuri narative alternative".
Cartea urmărește cele patru teme alese de curatori, reproducerile lucrărilor fiind însoțite de texte teoretice care problematizează în general condiția postcomunistă a culturii române și moștenirea traumatică de dinainte de '89, transformată azi în discurs cultural. În prefața semnată de editorii catalogului, sunt explicate argumentele unui proiect de o asemenea dimensiune și ambiție. *Romanian Cultural Resolution* răspunde interesului din ce în ce mai mare pentru arta din estul Europei și din România mai ales. După căderea Cortinei de Fier în 1989, s-a ivit un nou limbaj cultural în Europa de Est, proiectat împotriva unor viziuni axate pe istorie și identitate, și independent la nivel formal față de discursul cultural vestic. Autorii încearcă să prezinte soluțiile și tendințele artelor vizuale din România ultimelor decade, cuprinzând artiști români din diferite generații, aleși după criterii subiective. Intenția de a prezenta o viziune asupra trecutului marcat de comunism, dar și asupra noului context cultural de după 2000 nu este însoțită și de pretenția exhaustivității. Se încearcă mai degrabă o punere în discuție pornind de la analiza parcursului României spre democrație.
Proiectul acesta a pornit din inițiativa de a stabili o cât mai largă viziune asupra direcților teoretice care au definit arta ultimilor douăzeci de ani. Motivația alegerii acestui interval temporal vine din predicțiile Occidentului privind țările foste comuniste, cărora li s-a acordat un timp de tranziție de douăzeci de ani spre democrație și spre emancipare. Odată scurs intervalul, ni se propune o chestionare prin artă a acestei temporalități și spațialități culturale postcomuniste. „Termenul postcomunism a marcat semnificativ limbajul cultural românesc în ultimele două decenii. El descrie atât o arhivă esențială de documentare a trecutului, cât și o instituție a memoriei colective indispensabilă în negocierea adevărurilor despre trecut. Termenul s-a metamorfozat și într-un sistem conectat direct la proiectul de emancipare, de aliniere la standardele europene, alias tranziția spre democrație, un proiect care necesită douăzeci de ani de învățare", precizează editorii. Sintagma *Romanian Cultural Resolution* se referă la un raport retroactiv care are și o funcție de destructurare a utopiilor privind memoria culturală și istoria recentă absorbite de arta românească și „servite" Occidentului.
Textele care alcătuiesc introducerea catalogului detaliază problemele ridicate de autori și Bogdan Ghiu „pariază" în textul său, Scurtă autobiografie a culturii române în curs (un pariu performativ), pe faptul că „întrecerea și emulația reciprocă dintre literatură și cinematograf va constitui, în perioada următoare, pe terenul universal-global, post-idiomatic și post-literar, al ficțiunii narate sau al narațiunii de ficțiune, motorul cel mai organic al evoluților vizibile ale culturii române". Cristian Nae discută despre formarea identitatății est-europene în termenii postcomunismului și analizează câteva micro-strategii ale artiștilor de a nuanța imaginea fixată deja în Occident, prin care sunt identificați.
Fiecare calup de texte despre cele patru teme alese de curatorii expozițiilor sunt precedate de reproduceri ale lucrărilor discutate, dar și de alte lucrări în măsură să ofere o documentare consistentă asupra contextului artistic contemporan românesc. Fabrica de fetișuri este prima expoziție prezentată aici (curator: Adrian Bojenoiu), care conturează prin lucrările celor șase artiști, Matei Bejenaru, Pavel Brăila, Ștefan Constantinescu, Daniel Knorr, Alexandru Niculescu și Dan Perjovschi, o viziune asupra contradicțiilor istoriei recente. Fetișul aici este produsul cultural al discursului postcomunist care transformă trecutul traumatic într-un limbaj cultural „la baza căruia se află o recunoaștere și o renegare". În această primă parte mai semnalez textul semnat de Marius Babias, Auto-colonizarea – Critica lui Dan Perjovschi asupra restructurării identității. Mihnea Mircan, curatorul expoziției O imagine în loc de titlu, propune o reflecție asupra „raportului complicat, încăpățânat" între lucrările prezentate (aparținând artiștilor Mircea Cantor, Anca Munteanu Rîmnic, Ciprian Mureșan, Ioana Nemeș, Miklos Onucsan, Cristian Rusu și Serge Spitzer) și modelele de arhivă întrebuințate în mod curent de istoria artei. Mihai Pop prezintă o cercetare asupra picturii figurative din România ultimilor patruzeci de ani, reunind artiști din generații diferite, devotați mediului picturii. Expoziția Pictura figurativă în România 1970-2010 îi include pe Ioana Bătrânu, Corneliu Brudașcu, Sorin Câmpan, Constantin Flondor și Gheorghe Ilea, prezenți cu lucrări încă nevalorizate cultural și necunoscute publicului larg, dar și pe Adrian Ghenie, Victor Man, Gili Mocanu și Șerban Savu. Cei din urmă s-au raportat mereu la istoria locului în care trăiesc și la transformările sociale din estul

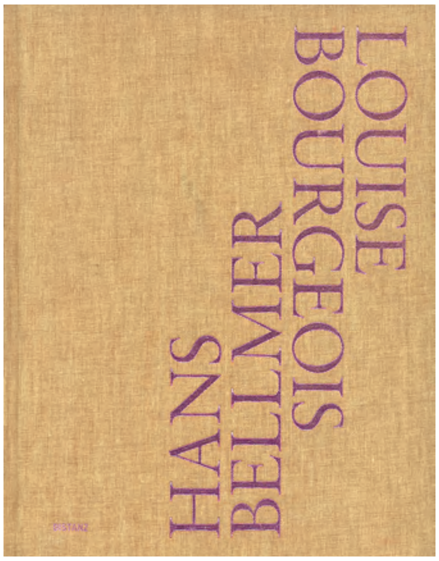
Europei. Acest capitol al cărţii în discuţie devine o foarte nuanţată privire asupra scenei româneşti de artă prin integrarea unor texte ca acela al Magdei Cârneci, *Pictura figurativă românească între 1970 şi 1990* şi continuând cu alte intervenţii teoretice, printre care: Mihai Pop despre anii 2000, Raluca Voinea despre pictura lui Şerban Savu, Anca Mihuleţ privind arta lui Gili Mocanu sau Amelia Pavel cu cercetarea despre Ioana Bătrânu. Aici şi atunci, proiectul Magdei Radu care încheie această carte, este concentrat pe tema relaţiei dintre artişti şi contextul politic în care activează. Eseul semnat de curatoare argumentează alegerea artiştilor şi actualitatea dezbaterii privind efortul de a depăşi privirea uniformizantă asupra unei zone considerate încă gri a estului Europei. Se încearcă aici o explorare a artei româneşti care să includă şi arta oficială din timpul comunismului, nu doar exemplele de succes ale artei contemporane postcomuniste. Artiştii aleşi de Magda Radu sunt: Ion Grigorescu, Julian Mereuţă, Aurelia Mihai, Ciprian Mureşan, Miklos Onucsan şi, în fine, Alexandra Croitoru şi Ştefan Tiron în colaborare cu Vasile-Pop Negreşteanu. Această secţiune mai cuprinde un fragment al unui interviu cu Ion Grigorescu, care îşi propune să dezvăluie o faţă mai puţin cunoscută a artistului.

Cartea *Romanian Cultural Resolution. Contemporary Romanian Art* completează şi dă consistenţă proiectului expoziţional şi se dovedeşte un instrument de cercetare foarte util şi interesant datorită numeroaselor texte critice prezente aici, dar şi a reproducerilor de o calitate foarte bună.

HANS BELLMER – LOUISE BOURGEOIS

Editori: Udo Kittelmann şi Kyllikki Zacharias
Editat de Nationalgalerie-Staatliche Museen, Berlin
Publicaţie bilingvă engleză/ germană

text de **AURELIA MOCANU**



Nationalgalerie-Staatliche Museen din Berlin a găzduit anul trecut „o întâlnire de cuplu" detonantă: Louise şi Hans, adică „Dublul Sexus" în arta postbelică, Bellmer-Bourgeois. Editorii catalogului, Udo Kittelmann (director al galeriei) şi Kyllikki Zacharias (curator la Sammlung Scharf-Gerstenberg), au inserat fragmente literare din Elfriede Jelinek şi Henry Miller între cele cca 80 de reproduceri. Silke Krohn, curator al expoziţiei, a semnat scurte eseuri care jalonează simetria dialogului formal al celor doi „B" ai bombei cu implozie senzuală: păpuşa şi proteza, dublarea şi împerecherea, informalul, multiplicarea sânilor, erotismul lui Georges Bataille. Expoziţia s-a itinerat la Gemeentemuseum din Haga până la jumătatea lui ianuarie 2011. Catalogul (26x21cm, 159 p.) este sobru-elegant la recepţie: copertat gros, pânzat nuanţa paille, imprimat cu roz metalizat doar cu numele artiştilor in antique, afrontat, compus la orizontală, dar pe latura înaltă. Urmează un forsatz frez, şi, între pagina de gardă şi cuprins, sunt două file de punere în dialog a câte două imagini forte Bellmer-Bourgeois: păpuşa/falusul suspendat zis „Fetiţa", păpuşa/ tors de zeitate a fertilităţii din petice de stofă. Aventura singulară a lui Hans Bellmer (1902-1975)

în jurul montajului părţilor corpului este, în fond, interiorizarea cvasipsihanalitică a libertăţii de a manevra fragmentul, mai ales fragmentul „incandescent", cel provenit din trupul feminin. Grafician, pictor, fotograf, eseist, Bellmer obţine – pornind de la utopia păpuşii – o stranie conştiinţă a trupului. Artistul fotografiază fantoşa manufacturată de el în varii atitudini şi stadii de dezmembrare. Se dedică explorării unui „inconştient fizic", prin poziţionări imposibile ale membrelor multiplicate, poziţionări care transmit introsinestezii insolite. Dezarticularea corpului feminin, multiplicarea clastică şi remontarea lui enigmatic-morbidă sunt documentate în catalog prin desenele hipnotice şi serii fotografice. Reproducerile din Bourgeois devin contraponderea corporal-tactilă a sexului masculin cu bronzuri, lemn, latex, fibră de sticlă, tricot textil. Asamblatoare, la propriu şi la figurat, de fragmente ale „trăitului", Bourgeois este inconfundabilă expoziţional prin ramasajul materist şi zona subliminală în care antrenează corporalitatea, simultaneitatea distrucţiei-construcţie, pe care o rezolvă atât de simplu şi de expresiv. Dacă nu există un obiect antropologic mai important decât corpul sexuat, nu există nici o altă schemă simbolică în afară celei corporale, aptă să redea vizual echilibrarea prin psihanaliză a unei vieţi. O confesiune prin creaţie şi o longevitate artistică precum cea a sculptoriţei Louise Bourgeois se pot reconstitui concludent din lucrările expoziţiei (datate între 1962-2008). Artista s-a stins la 99 de ani, în timpul expoziţiei cu Bellmer.

ANNA MARIA GUASCH
ARTE Y ARCHIVO, 1920-2010. GENEALOGIAS, TIPOLOGIAS Y DISCONTINUIDADES
AKAL/ARTE CONTEMPORÁNEO, MADRID, 2011

text de **MAGDA PREDESCU**

Lucrarea este o istorie arheologică și genealogică a relațiilor pe care artele vizuale le-au stabilit cu arhiva în decursul ultimului secol. Într-o prezentare diacronică, autoarea descifrează sensurile unei noi paradigme care a apărut în arta contemporană în perioada avangardelor istorice, în paralel cu alte două modele – cel al operei unice al cărei caracter singular derivă din ruptura formală și efectul de șoc și cel al operei multiple, dominat de discontinuitatea spațiului-suport (în fotomontaje, colaje).
În ponderea lucrării, modelele teoretice (montajul literar ca rezultat al aplicării metodei arhivei în analiza culturală din Passagen-Werk la Walter Benjamin; modelul epistemologic al montajului vizual din atlasul Mnemosyne al lui Aby Warburg; psihanaliza freudiană (Wunderblock-ul) ca model pentru paradigma arhivei; teoriile despre fotografie dezvoltate de Siegfried Krakauer; arhiva ca a priori, ca lege care determină ceea ce poate fi spus la Michel Foucault; deconstrucția arhivei la Jacques Derrida; articolele Archives of Modern Art și Archival Impulse publicate de Hal Foster în revista October; antologia The Archive. Documents of Contemporary Art publicată de Charles Merewether în 2006; lucrarea lui Okwui Enwezor, *Archive Fever: Photography between History and the Monument* și cea a lui Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy* (2008); articolele lui Allan Sekula despre arhive fotografice; arhiva anomică la Benjamin Buchloh; raportul mărturie-arhivă la Giorgio Agamben etc.) contrabalansează în mod echilibrat studiile de caz, autoarea reușind o abordare sistematică și aproape exhaustivă a artiștilor care înregistrează, colecționează imagini, producând lucrări care devin inventare, atlase, albume, tipologii, taxonomii.
Anna Maria Guasch identifică primele utilizări ale sistemului arhivei în artă (Malevici, Duchamp, arhivele fotografice din a doua jumătate a secolului XIX și de la începutul secolului XX – August Sander, Eugene Atget etc.), după care operează un salt în a doua jumătate a secolului XX pentru a analiza raporturile dintre arhivă, memorie și arta conceptuală (serialitatea la Bernd și Hilla Becher, tradiția ready-made prin selecționarea și reproducerea de imagini din reviste în Atlasul lui Gerhard Richter, raportul arhivă-traumă la Christian Boltanski, albumele lui Annette Messager, arhiva ca structură tautologică la Robert Morris, arhiva enciclopedică în lucrările lui Hanne Darboven, arhivarea timpului la On Kawara și Andy Warhol, utilizarea arhivei ca bază de date, concept modular în care ordinea inițială poate fi oricând distrusă la Hans Peter Feldmann, John Baldessari, Douglas Huebler, Ed Ruscha), raporturile dintre arhivă și deconstrucția istoriei în lucrările lui Susan Hiller, Ilya Kabakov, Antoni Muntadas, Vera Frenkel, Thomas Demand, Andrea Fraser), arhiva etnografică la Mark Dion, raportul arheologie-fotografie la Thomas Ruff, Andreas Gursky, Zoe Leonard, Peter Piller, Joachim Schmid, arhiva virtuală la Daniel Garcia Andujar și Arnold Dreyblatt, meta-arhiva lui Montserrat Soto, utilizarea politică a arhivei în lucrările Atlas Group etc.
Autoarea clasifică atât modelele teoretice, cât și studiile de caz, conform unui principiu ordonator definit de modul de funcționare a arhivei: respectarea unei legi (omogenitate, continuitate) versus funcționarea anomică, discontinuă și pulsională.
Un capitol special este dedicat expozițiilor care au abordat în ultimele decenii paradigma arhivei în arta contemporană: *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art (1997-1999)*; *Voila. Le monde dans la tête (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000)*; *Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists (Vancouver Art Gallery, 2005-2006)*; *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art (New York, International Center of Photography, 2008)*. Expozițiile evidențiază faptul că arhiva este creată și utilizată nu în scopul conservării trecutului și al împiedicării diferitelor forme de amnezie, ci ca loc în care trecutul și prezentul se contaminează reciproc într-o zonă intermediară între acțiune și imagine, monument și document.
Bogat ilustrată, cartea Annei Maria Guash este în acest moment cea mai completă lucrare care abordează raportul artă contemporană-arhivă. Precum Derrida, Guash accentuează caracterul prospectiv, deschis al arhivei. Departe de a fi un registru al trecutului, arhiva este un concept care introduce în istoriografie devenirea și discontinuitatea care înlocuiesc linearitatea și teleologia. În același spirit, neutralitatea informației cedează locul strategiilor arhivistului al cărui rol este la fel de important ca și Zeitgeist-ul care determină un anumit mod de utilizare a arhivei.

Autoare a numeroase lucrări dedicate artei contemporane – *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007* (Barcelona, 1997), *Los manifestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Madrid, 2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultura: 1968-1995* (Madrid, 2000), *La critica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento contemporáneo* (Murcia, 2006), *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (Madrid, 2009), Anna Maria Guash este profesor de artă contemporană la Universitatea din Barcelona (cursuri de vară la Sevilla și Madrid, profesor invitat la universitățile Princeton, Yale, Columbia, San Diego, Santiago de Chile, Bogotá, México DF, Monterrey, La Habana și Caracas) și director al publicației on-line *Revista de Estudios Culturales y Arte Contemporáneo*.

Info art

MAI – OCTOMBRIE 2011

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

Galeria de Artă
B-dul 1 Decembrie 1918, Bl. M 9-10, parter; Tel./Fax: 0728 444 628
e-mail: dan@uapalba.ro;
www.uapalba.ro/ro/index.php

Aurel Sârbu - pictură
05.08 - 05.09.2011
Curator: Nicolae Ispas

ARAD

Galeria „Delta"
Str. Mihai Eminescu nr. 2,
Tel.: 0257 281371, Fax: 0257 281971;
e-mail: contact@galeriadelta.com;
www.galeriadelta.com

„De dragul Părintelui Teofil" -
expoziție de fotografie dedicată Părintelui Teofil Părăianu.
26.05 - 14.06.2011

„Sculptura azi 4 discursuri"
Marius Bacriu, Cristian Răduță, Eufrosina Săbiescu, Dan Vasile Vișovan.
O radiografie a sculpturii contemporane românești, o cunoaștere directă a sculptorilor noului val: 4 sculptori români, 4 direcții, 4 tendințe.
Vernisaj: 17.06.2011
Curatori: Anamaria Șerban și Cosmin Moldovan.

„Atelier internațional de artă" -
expoziție de pictură cu operele de artă realizate în cadrul Atelierului Internațional „Almasi Bela" din Dorobanți.

BACĂU

GALERIA Nouă
Str. Nicolae Bălcescu 12;
Tel.: 0234 545618;
e-mail: uapbacau@gmail.ro
http://publikartis.wordpress.com/
www.farafiltru.net

„Salon Anual de Fotografie Bacău 2011"
26 de artiști expun 100 de fotografii.
Vernisaj: 08.07.2011
Curator: Ioan Viorel Cojan

Lucica Filimon - expoziție de icoane
Vernisaj: 19.08.2011

GALERIA „Ion Frunzetti"
Str. Nicolae Bălcescu nr. 12, parter
Tel: 0234 545618

Alex Reuter – „I am another"
Fotografie, stopmotion, video a artistei luxemburgheze Alex Reuter, în colaborare cu Andreea Dumitriu, România.
06.05 - 20.05.2011

„Lumina vine din interior"
Mihai Coțovanu - pictură
13.05 - 27.05.2011

„Pictura care te îmbracă"
Carmen Poenaru - design vestimentar
Vernisaj: 10.06.2011

GALERIA Geneza
Str. T. Vladimirescu, Bl 2 Select
Moinești, jud. Bacău
Tel: 0234 362837

BAIA MARE

Galeria de Artă
B-dul București nr. 6,
Tel: 0262 212 025;
e-mail: uapbaiamare@yahoo.com

„Nudul"
lucrări de pictură, sculptură, semnate de Laura Ghinea, Bertalan Kovacs, Mircea Bochiș Valentin Itu, Ioan Marchiș, Traian Moldovan, Vasile Nascu, Anghel Negrean, Nicolae Suciu și Dorel Topan.
04.05.2011 - 17.05.2011
Curator: Vasile Nascu

Pictură și sculptură
expoziție de grup
18.05 - 30.05.2011

Vesö Agoston - pictură
expoziție de grup
31.05 - 14.06.2011

Gabriela Micu - fotografie digitală
21.06 - 04.07.2011

„Vara" - expoziție de grup, pictură, sculptură, grafică
05.07 - 18.07.2011

„Portret fără identitate"
Miszovits Gretty -pictură
19.07 - 08.08.2011

Ganța Mihaela - pictură
09.08 - 15.08.2011

Moldovan Traian - „Exerciții introspective"
sculptură, desen
16.08 - 29.08.2011

Complexul expozițional Colonia pictorilor: „Ziua artistului băimărean"
Salonul de primăvară - pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto
05.05. 2011- 31.05.2011

„Contemporary Artists" -
expoziție internațională de pictură și sculptură
02.06 - 27.06.2011
Curator: Györi Csaba

„Un deceniu de învățământ superior de artă la Baia Mare" - pictură
10.06 - 04.07.2011

„Email pe metal, Kecskemet - Ungaria" - expoziție de grup, email pe metal
05.07 - 15.08.2011

BRĂILA

Galeria de Artă
Str. Mihai Eminescu nr. 18-22, Bl. 7, Sc. 1, Tel./Fax: 0239 613 980;
e-mail: ghmosorescu@yahoo.com

BRAȘOV

Galeria Europa
Str. Baba Novac nr. 68,
Tel./Fax: 0268 541 705;
e-mail: nicolae_daicu@yahoo.co.uk
http://bvart.ro/expo/f_expo.htm

Dan Ștefan Minea - pictură
16.05 - 26.05.2011

Aurelia Stoe Mărgineanu - pictură
14.06 - 30.06.2011

Rozalia Pușcaș - pictură
01.07 - 15.07.2011

Agata Secelean - pictură
16.07 - 30. 07.2011

Ileana Mureșanu - pictură
16.08 - 30.08.2011

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
Tel. 021 312 6723;
www.galeria-orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

„Salonul Sticlei 2011"
expoziția de anvergură națională reunește artiști importanți care lucrează în domeniul sticlei, dar și studenți de la UNArte București.
18.05 - 30.05.2011
Curator: Lucian Butucariu

Minerva Cubassa - „Amfora"
ceramică - pictură
02.06 - 13.06.2011

„14 FIBER STREET și Licență Sticlă 2011"
textile, ceramică, sticlă, metal
16.06 - 27.06.2011
Coordonatori proiect: Viorica Slădescu, Claudia Mușat si Lucian Butucariu

Ion Lucian Murnu - „Lecția de sculptură"
Omagiu la centenarul lui Ion Lucian Murnu aduc și sculptorii expozanți, George Apostu, Vasile Gorduz, Elena

Hariga, Silvia Radu, Dinu Rădulescu, Viktor Roman și Liviu Russu, foști studenți sau elevi ai maestrului.
13.08 - 08.09.2011
Curator: Doina Mândru

Galeria „Simeza"
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
Tel: 021 6597580
www.simeza.blogspot.com

Marilena Murariu - „Despre Elena în general" - pictură
Artista construiește discursul expoziției sale politice în jurul efigiei Elenei Ceaușescu, binecunoscuta figură din istoria recentă a României.
11.05 - 24.05.2011
Curator: Marian Constantin

„Trăind și lucrând la Dusseldorf" - Marian și Victoria Zidaru
Îmbinând atât elemente conceptuale, cât și plastice, expoziția tratează cu naturalețe și firesc subiecte din cele mai diverse, de la alienarea individului în societatea contemporană și până la rolul și locul elementului spiritual în viața citadină.
26.05 - 07.06.2011

Ioan Cuciurcă - „Opus-Flash"
O serie de lucrări inedite, aparținând fotografiei și desenului, care au câștigat deja girul unor confruntări internaționale. „În explorările de față frapează dimensiunea, pe care aș numi-o subiectivă. Desenele, care reprezintă partea cea mai valoroasă a expoziției, sunt de o puritate extraordinară. Uneori torsul are ceea ce francezii numesc *frémissement*, cuvânt rar întâlnit în cronicile de artă de la sfârșitul secolului XX. Alteori torsul trece într-o imagine de tip crucificare, recuperând sensul sacru. Există aici o gândire care transcende arta contemporană." (Dan Hăulică)
09.06 - 29.06.2011

Constantin Apostol, Dumitru Radu, Ivan Kancev și Krasimir Rusev - pastel, sculptură și pictură
21.07 - 02.08.2011

Marcel Chirnoagă
Expoziția omagială cuprinde lucrări de grafică din seria „Infernul", realizate în 1980, care ilustrează prima parte a operei „Divina Comedie" de Dante, dar și gravuri și desene concepute înainte de '90.
04.08 - 16.08.2011

Maria Bândărău - „Artefact"
Expoziție de tapiserie. Artista reinterpretează într-un mod contemporan, fragmente din țesături vechi, care și-au pierdut utilitatea inițială.
18.08 - 30.08.2011

Galeria „Centrul Artelor Vizuale" „Căminul Artei" - parter - etaj
Str. Biserica Enei, nr 16, parter - etaj
Tel.: 021 312 67 66
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com

„WITHin... With us..." - pictură.
20 de expozanți, în prezent studenți la UNA, București, sub îndrumarea profesorilor Petru Lucaci și Marcel Bunea
21.06 - 28.06.2011

„Erotica"
Expoziție de artă contemporană organizată de Uniunea Artiștilor Plastici din România, filiala Iași și Galeriile de Artă „Dana", Iași.
29.06 - 13.07.2011
Coordonator proiect: Dragoș Pătrașcu

„Metafizica" - Giacomo Lion (Zevio, Italia) - Andrei-Cezar Georgescu (București, România)
15.07 - 28.07.2011
Curator: Marius Burhan

Atelier 35
Strada Șelari nr.13, sector 3, București
contact@atelier35.eu, www.atelier35.eu

R-U-IN?S: Underground Economies - artiști: Kari Altmann, Iain Ball, Emily Jones, Sam Hancocks, Matteo Giordano, Sebastian Moyano
Expoziția externalizează în spațiul galeriei meme-uri din baze de date online (r-u-ins.org) ce corelează atitudinile critice din cadrul unei comunități internaționale de artiști. Scopul principal al proiectului este de a extrage mecanismele subliminale ale rețelelor de schimb și branding care parazitează structurile mainstream, atât în zona producției artistice, cât și a ecologiei pieței globale.
10.06 -04.07.2011
Curatori: Silvia Saitoc, Matei Sâmihăian
Director artistic: Kari Altmann

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu"
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl. Crinul Alb, parter; Tel./Fax: 0238 435 415; e-mail: valeriu_susnea@yahoo.com

CLUJ

Galeria Veche
Str. Universității nr.1
Tel./ Fax: 0264-505 461; e-mail: interjudeteanaart@yahoo.com
www.art90.ro

CONSTANȚA

Pavilionul expozițional Mamaia, sala „Ion Nicodim"
Tel.: 0724 185 963;
e-mail: eusebiospanu@yahoo.com – filialaconstantauapr@yahoo.com

Oana Sfetcu - „Variante ale existenței" - pictură și grafică
mai 2011

Ana Luiza Ghioc - pictură
iunie 2011

Eugenia Tărăsescu Jianu - scenografie • Liliana Cornilă - „V.I.S. de cochilie" - veșmântul-obiect
iulie 2011

„Arte vizuale V" - salonul de vară al Filialei UAP Constanța I
august 2011

CRAIOVA

Galeria „ARTA"
B-dul Unirii, nr. 16
Tel 0251 412 617
e-mail: http://www.uapcraiova.go.ro/

„Pasteluri"
Adrian Stoenică - grafică
01.05 - 15.05 2011

„Curtea mea"
Cătălin Alexi - pictură
15.05 - 30.05.2011
Curator: Florin Rogneanu

Iulian Segărceanu - pictură
01.06 - 30.06.2011
Curator: Lucian Rogneanu

Benedict Gănescu - „In memoriam" - grafică
01.07 - 15.07.2011
Curator: Florin Rogneanu
Organizator: Muzeul de Artă Craiova

Cristian Volcinski - „Acuarelă" - acuarelă
15.07 - 30.07.2011

Constantin Niculescu - pictură
01.08 - 15.08.2011

Peti Velici - pictură și grafică
15.08 - 30.08.2011

DEVA

Galeria de Artă „Forma”
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
Tel./Fax: 0254 - 234 048
e-mail: uapdeva@yahoo.com

Vasile Varga - „Unde începe pictura”
O expoziție document, cuprinzând lucrări de pictură, pastel, fotografii, note, jurnale și studii de cromatologie, obiecte și piese de mobilier din atelierul artistului
Curatori: Dan Gherman și Andrei Rosetti (gruparea NOIMA).
01.06 - 17.06.2011

GALAȚI

Galeriile de Artă UAP, Sala „Nicolae Mantu”
Str. Domnească, nr. 22
Tel.: 0236 471 881

Sterică Bădălan - „Fascinația naturii” - pictură
Curator: Aurel Manole
04.05 - 05.05.2011

„Sinteze Europene” - 3 artiști bulgari, pictură și grafică
Curator: Gheorghe Andreescu
05.05 - 18.05.2011

„Cușca” - Gruparea Athanor - artă urbană
Curator: Eduard Costandache
19.05 - 04.06.2011

„Filiala Brăila la Galați” - pictură, grafică și sculptură
Au expus 24 de artiști brăileni.
Curator: Gheorghe Mosorescu
06.06 - 25.06. 2011

Teodor Vișan - „Acuarela”
Curator: Corneliu Stoica
27.06 - 16.07.2011

„Titanic ”
Florian Doru Crihana - pictură
Curator: Mariana Tomozei Cocoș
18.07 - 06.08.2011

„Salonul Internațional de Artă Satirică” - 35 de autori (Polonia, Cehia, Elveția, Bulgaria, Republica Moldova, Germania, Ukraina, România)
Curator: Florian Doru Crihana
08.08 - 28.08.2011

GORJ

Galeriile Municipale de Artă
str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel.: 0721 629 608

Ilina Schileru – „Portret de familie” – grafică
01.04-14.04.2011

IAȘI

Galeriile de artă „Tonitza”
Str. Lăpușneanu nr. 7-9
Tel: 0232 210 066
e-mail: office@uapiasi.ro;
uapiasi@gmail.com; www.uapiasi.ro

„Erotica” - salon de artă contemporană, ediția a VI-a
pictură, grafică, instalație, artă video.
01.05 - 30.05.2011
Curator: Dragoș Pătrașcu

„Arta în stradă” - sculptură
Spațiul de pe strada Lăpușneanu a devenit, pentru câteva zile, o galerie în aer liber. Ideea expoziției este aceea de a aduce arta cât mai aproape de public într-un mod diferit, oamenii ajungând în contact cu arta în viața lor de zi cu zi.
14.05 - 17.05.2011.
Curator: Constantin Tofan

Galeriile de Artă „Cupola”
Str. Cuza Vodă nr. 2

LUGOJ

Galeria ProArte
Str. Mocioni nr. 3
Tel./Fax: 0356 451 380

„Scara Raiului”
Mihai Teodor Olteanu - pictură
23.06 - 25.07.2011

„Poduri”
Magdalena Paree-Hahn - pictură
01.06 - 18.06.2011

ORADEA

Galeria de Arte Vizuale
Str. Republicii nr. 15
Tel. 0745 658 838

„Călătorie în timp”
Florentina Dume-Sabău și Gheorghe Tirla - pictură
18.07 - 31.07.2011

„Ochii Orașului”
expoziție de fotografie în cadrul programul „Fața Orașului” organizat de Ordinul Arhitecților din România, Filiala Teritorială Bihor, prin Grupul de Lucru - Centrul de Cultură Urbană Oradea (Urb_O)
Vernisaj: 08.06.2011

Czirják Enik -„Dantela eternă”
expoziție de arte decorative, tehnici mixte, pictură, colaj de textile
Curator: Jakab Noémi
09.05 - 20.05.2011

„Perspectivă aeriană” - Adriana și Rudolf Bone - pictură și sculptură
25.05 - 03.06.2011

PIATRA NEAMȚ

Galeria Lascăr Vorel
Piața Ștefan cel Mare nr. 15;
Tel.: 0233 212 015; www.uapneamt.ro;
e-mail: contact@uapneamt.ro

Gheorghe Cuciureanu - pictură.
Au prezentat criticul și scriitorul Cristian Livescu și ziaristul Mihail-Sorin Gaidău.
01.05 - 14.05.2011

Dumitru Bezem - pictură
A prezentat profesorul Gheorghe Bunghez
15.05 - 31.05.2011

„Refracția Omului Modern”
Romulus Boicu - pictură
01.06 - 14.06.2011

„Atelier 2011”
Mircea Titus Romanescu - pictură
15.07 - 31.07.2011

„Instantanee de vacanță”
Romeo Ionescu - pictură
01.08 - 15.08.2011

PITEȘTI

Galeria de Artă „Metopa”
str. Piața Vasile Milea nr. 4
Tel: 0348 807 744

„Ion Pantilie 65”
expoziție aniversară Ion Pantilie
Vernisaj: 28.05.2011

„Experiment pentru 4 studii”
Marius Cristea - expoziție itinerantă
Invitați speciali: pictorița Olga Popescu, graficianul Emanuel Fleancu și muzicianul Silviu Deaconescu.
Vernisaj: 11.07.2011

PLOIEȘTI

Galeria de Artă
Piața Victoriei nr. 4
Tel: 0244 546 336

„Salonul de Primăvară”
Expun 63 de artiști plastici, membri ai Filialei UAP Prahova.
08.05 - 27.05.2011

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian nr. 114,
Bloc L, Centru-parter
Tel. 0721 246 707
e-mail: matei_ingrid@yahoo.com
http://www.uapvalcea.ro/

casa de licitaţii

GOLDART

artă veche şi artă contemporană

Licitaţia 77
joi, 27 octombrie 2011
ora 19.00
Galeria de Artă GOLDART
Dorobanţi 127

artişti
Nicolae Grigorescu
Ştefan Luchian
Theodor Aman
Nicolae Tonitza
Theodor Pallady
Ion Ţuculescu
Camil Ressu
Dumitru Ghiaţă
Octav Băncilă
Arthur Verona
G.D. Mirea
Nicolae Vermont
Constantin Piliuţă

FATĂ PLÂNGÂND
ulei/carton, 69 x 44,5 cm

www.goldart.ro

Nicoleta Gribincea Liciu şi Lucian Liciu - pictură.
Vernisaj: 01.07.2011

„Salonul Judeţean de Artă"
expoziţie organizată cu prilejul sărbătoririi Zilei Imnului Naţional. Expun artişti plastici vâlceni, membri ai UAP din România, filiala Vâlcea.

REŞIŢA

Galeria „Agora"
Bd. Republicii nr. 8,
Tel: 0255 228 479

Expoziţia studenţilor de la Facultatea de Artă din Timişoara
Au fost expuse peste 100 de lucrări de pictură, grafică, sculptură, design, textile, ceramică.
Curatori: Laura Moldovan, Dan Iulian Toma.
15.05 - 14.06.2011

SATU MARE

Galeria de Artă Nr.1
str. I.C. Brătianu nr. 10
Tel: 0261 714 579;
e-mail: emunteanu@yahoo.com

Viorel Nimigeanu - pictură
Vernisaj: 20.05.2011

Galeria de Artă Contemporană
Piaţa 25 Octombrie nr. 3

Rolina Elsje Blok - „Pe data viitoare" - pictură
Vernisaj: 20.05.2011

SFÂNTU GHEORGHE

Spaţiul expoziţional „Subsol – Casa cu Arcade"
str. Libertăţii nr. 7, Tel: 0744 307 104
e-mail: damokos@yahoo.com

„Imagini" - Bartha Árpád şi Bortnyik György - expoziţie de fotografie
24.06 - 22.07.2011

SIBIU

Galeria de Artă
str. Băii nr. 10; Tel. 0744 564 978
e-mail: office@tamaian-art-glass.ro

Lucia Lobonţ - „Mic univers Asiatic"
- expoziţie de ceramică
Vernisaj: 13.07.2011

Arina Ailincăi - „Omul-Carte"
expoziţie de ceramică şi fotografie
18.08 -15.09.2011

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu"
str. Ciprian Porumbescu, nr.1
Tel. 0724 239 024
lucia_puscasu@yahoo.com

„Trei generaţii" - Bogdana Raşcu, Mihail George Raşcu, Gelu Raşcu
- pictură
Vernisaj: 18.05.2011

„Graţie şi formă" - expun pictură şi grafică toţi membrii filialei
20.05 - 20.06. 2011
Curator: Lucia Puşcaşu

„Culoare - Formă - Expresie" - expun pictură, grafică, tapiserie, artişti din filialele Suceava, Iaşi şi Bucureşti
25.08 - 20.09.2011
Curatori: Lucia Puşcaşu şi Niculai Moroşan.

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel: 0721 629 608

Cristina Ploscariu - „Primul drum al walkiriilor" - pictură
Vernisaj: 16.06.2011

Armand Landh - „Always and forever" - expoziţia reuneşte peste 20 de lucrări de pictură realizate în 2010 şi 2011
Vernisaj: 18.07.2011

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
Tel./Fax: 0265 262 067
e-mail: uapr_tgm@yahoo.com;
ghemurvas23@yahoo.com

Hisako Kobayashi (New York) şi Ferencz J. Réka (Budapesta)
- pictură
Curatori: Cora Fodor şi Nagy Miklós Kund
08.06 - 13.06.2011

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ţa Victoriei nr.6
Tel./Fax: 0256 492 202
http://uapt.cjtimis.ro; uapt@clicknet.ro

Francisc Kelen - expoziţie personală de fotografie
Manifestare desfăşurată sub egida Asociaţiei Artiştilor Fotografi din România, Filiala Timişoara a Uniunii Artiştilor Plastici din România şi Foto Club Pro Arad. A prezentat prof. Gheorghe Lanevschi (Arad).
21.05 - 01.06.2011

Matei Gaşpar - „Matrice"
Proiectul, cofinanţat de Consiliul Judeţean Timiş, a cuprins două expoziţii: „Atitudini", între 2 şi 8 iunie, şi „Tensiuni", între 9 şi 15 iunie.
02.06 - 15.06.2011

Emil Grama - „Dead or live".
A prezentat criticul şi istoricul de artă prof. univ. dr. Ioan Iovan, vicepreşedinte al Filialei din Timişoara a UAP din România.
16.06 - 29.06.2011

Gabriela Martincsek Damşe - „Texturi"
Expoziţie prezentată de prof. univ. dr. Rodica Banciu Regep, profesor al Facultăţii de Arte Plastice şi Design din cadrul Universităţii de Vest Timişoara.
07.07 - 13.07.2011

Linda Saskia Menczel - „Mărturisire"
Expoziţie de sculptură cu teme religioase şi portrete de sfinţi ai Bisericii Ortodoxe. A vorbit părintele Ioan-Tiberiu Vişan. Evenimentul a fost completat de un recital spectaculos la duduk, un instrument tradiţional din Armenia, vechi de 3000 de ani.
Interpreţi: Cosmin Bălean, Doru Radu
Vernisaj: 11.08.2011

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccei, Bl. M1
Tel. 0745 566 986
e-mail: poiatav@yahoo.fr

„Tulcea Fest" - expoziţia Filialei UAP Tulcea deschisă în fiecare an de Zilele Tulcei (Sf. Maria, Ziua Marinei).
Organizatori: Viorel Poiată, Maria Pelmuş, Doru Emanoil Luchian, Gheorghe Enache

TURDA

Galeria 7+
Str. Libertăţii nr. 2
Tel: 0745 566 986
e-mail: alexandruart@yahoo.com

DROBETA TURNU SEVERIN

Galeria „Apolodor"
Str. Th. Costescu nr. 3
Tel. 0722 490 104
e-mail: cepesimariusdaniel@yahoo.com

GALERII DE ARTĂ PARTICULARE DIN ROMÂNIA

BUCUREȘTI

ANAID ART GALLERY
str. Slobozia nr. 34
www.anaidart.ro ;Tel.: 021 3371187

Sergiu Mihăescu - „Waving the Flag"
Expoziția reprezintă premiul oferit de Asociația INSPIRED câștigătorului locului al II-lea la Inspired - Photography 2010.
14.07 - 28.07.2011

ALERT STUDIO
str. Mircea Vulcănescu nr. 2-4, București; alertstudio24@gmail.com
www.alertstudio.org

„Artwurșt" - ilustrație
expoziție de grup: Saddo, Aitch, Matei Branea, Pisica Pătrată, Ghică Popa, Nicu Duță, Kraimann, Mircea Pop, Sinboy și Noper
13.05 - 03.06.2011

Cătălin Burcea - „Sistemul binary absent" - instalație
10.06 - 15.07 2011

Alina Buga - „No Name(s). Group analysis" - instalație
10.09 - 19.09 2011

AnnArt Gallery
Galerie de artă și Casă de licitație
str. Mahatma Ghandi nr. 1 (Kiseleff)
www.annartgallery.ro
Program de vizitare: Luni –Vineri - 15-20; Sâmbătă: 12-20

Sorin Ilfoveanu: Desene 2008 – 2011
Expoziția reunește peste 100 de desene în creion și în creion conte.
17.05 - 23.09.2011

ATELIER 030202
str. Sfânta Vineri nr. 11
www.atelier030202.blogspot.com

„Punct/Point".
Expoziția „Punct" aduce în fața publicului o selecție din lucrările de licență ale absolvenților departamentului de Artă Murală din cadrul Facultății de Arte Decorative și Design a Universității Naționale de Arte București (Bogdan Ciobanu, Daniela Dugheană, Alexandru Huzum, Oana Istrate, Claudiu Moldovan, Raluca Mihai, Ioana Stănescu, Anca Sindila, Mirela Ungureanu, Lavinia Vieru), coordonați de Conf. Univ. Dr. Cosmin Păulescu.
05.07 - 05.08.2011

„Mix and Match"
Expoziție de colaje cu artiști vizuali din Noua Zeelandă, Germania și SUA. Artiști: Christoph Rodde, Michael Goering, Kath Greenberg, Arrin Fancher, Chambliss Giobbi, Peter Gordan, Peter Lewis, Petula Bloomfield, Margaret Noel, Ryan Sarah Murphy, Matt Phillips, Suzanne Gonzales-Smith.
Curator: Klaus Postler
10.06 - 30.06. 2011

Florin B. Tomescu - „Rezonanță vizuală/Visual Resonance" - expoziție de pictură
„Un câmp haotic de senzații, semne și energii venite de-a valma, venite și de nicăieri pentru a se transforma într-o cantitate necenzurată a nimicului, crește și descrește în pânzele mari ale lui Florin B. Tomescu…"
Curator: Dan Mircea Cipariu
12.05 - 05.06.2011

THE ARK
Str. Șoseaua Uranus nr. 150
www.theark.ro

„Urban stories - One day in the life of..." - STICKPARTOUT, Ana Sichitiu
10.06.2011

Anticariat Curtea Veche
Str. Franceză nr. 54

Florin Mitroi - „Tablă, lemn, sticlă, iad, rai. Trei tehnici, două stări"
Curator: Erwin Kessler
18.05 - 18.07. 2011

EUROPEAN ART GALLERY
Str. Regina Maria nr. 18
Tel: 031 4368644

Sorin Ilfoveanu - „Ilfoveanu 2011" - expoziție de pictură și lansarea cărții „Atelier 1995-2010"
Amfitrioni: Sorin Ilfoveanu, Mihai Oroveanu și Radu Boroianu
Curatorul expozitiei și organizator al evenimentului European Art Gallery
Sub patronajul Muzeului Național de Artă Contemporană
19.05 - 01.07.2011

Iuliana Vîlsan - pictură și desen
iunie - iulie 2011

H'ART
Str. C.A. Rosetti nr. 25, et. 5
www.hartgallery.ro

Gili Mocanu - „Gili a murit #3"
Lucrările prezentate vin în urma expozițiilor succesive ale lui Gili Mocanu - „Fără titlu" - 2002, „Fără inspirație" - 2003, „Fără tehnică" - 2005, „Cu tehnică" - 2006, „Cu temă" - 2008, „Fără temă" - 2010. Lucrările fac parte din colecția artistului și deci sunt „fără vânzare". Fără curator și fără comentarii.
Iunie - august 2011

ELITE ART Gallery
Str. Academiei nr. 15, sector 1
Tel: 021 315 65 11;
info@eliteart.org
www.eliteart-gallery.com

Sarmizegetusa 2011
Expoziție de grup: Olimpia Hinamatsuri Barbu, Ionuț Theodor Barbu, Anca Boeriu, Maria Petcu Chiolbaș, Ilie Chiolbaș, Gavril Kovacs, Florin Stoiciu, Jean Eugen Vasile

6-20.10.2011
Parte a proiectului „Situl Arheologic. Sursă de investigare antropologică și vizuală, expoziția reprezintă rezultatul artistic al cercetării antropologice și vizuale, desfășurate, în vara 2011, în cadrul taberei de creație artistică din situl arheologic de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa.

LITTLE YELLOW STUDIO
Aristizza Romanescu nr. 13

„Blow your mind" - Mitos Micleușanu, Gili Mocanu & Elena Albu - experimente vizuale și audio
Curator: Adina Zorzini
10.06.2011

Galeria POSIBILĂ
Str. Popa Petre nr. 6
www.posibila.ro

Bogdan Gîrbovan - „Ierarhia Poliției Române" - fotografie
Curator: Igor Mocanu
25.05 - 12.06.2011

„Atelier #0" - expoziție de grup
Atelier de serigrafie propus de Asociația „Jumătatea Plină" studenților departamentului Foto-Video al UNArte din București.
Curatori: Dan Angelescu, Alexandra Croitoru • 12.05 - 15.05.2011

418 GALLERY
Intrarea Armașului nr. 12, et. 2
www.418gallery.com

Cristian Răduță - „Terra ferma" - sculptură
25.05 - 25.06.2011

IVAN GALLERY
Str. Dr. Dimitrie Grecescu nr. 13,
Tel: 0721 261 242;
info@ivangallery.com
www.ivangallery.com

Dragoș Bădiță - „Cover your ears and you will hear fire"
04.06 - 15.07.201

GALERIA GOLDART HILTON
Str. Episcopiei 1-3, București
Tel.: 021 3101827
office@goldart.ro
www.goldart.ro

Vasile Tolan - expoziția de pictură și lansarea albumului Vasile Tolan
Curator: Mihnea Alexandru Ghilduș
19.05 - 15.06.2011

Nicolae Gârbaciu - expoziție de pictură - retrospectivă
02.05 - 19.05.2011

Silvia Radu - expoziție de pictură
Curator: Mihnea Alexandru Ghilduș
10.09-03.2011

Bogdan și Adriana Molea - expoziție de pictură

Absolvent al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" din București în1984, Bogdan Molea s-a afirmat de aproape două decenii pe scena artistică internațională cu un impresionant portofoliu.
03.10 - 01.11.2011

MORA
Str. Grigore Mora nr. 39
www.fundatiamora.org

„Deux pieces of ART”- expun artiștii Anca Ștefan, Andreea Lungu, Carmen Ursache, Grațiela Bescuca, Laura Bacanu, Manuta Dumitrache, Ruxandra Manea, Sandra Pralong
21.06 - 10.07.2011

PAVILION UNICREDIT
Șos. Nicolae Titulescu nr. 1 (Piața Victoriei)
www.pavilionunicredit.org

„De la contemplare la construcția de situații”
Participanți: Francis Alys (BE/MX), Minerva Cuevas (MX), Ciprian Homorodean (BE/RO), Jason Loebs (US), Wilfredo Prieto (CU), Sabine Rethore (FR), Temporary Services (US), Abdellah Taia (MA/FR), Erwin Wurm (A)
Curator: Răzvan Ion
02.06 - 31.07. 2011

RECYCLE NEST
Str. Icoanei nr. 17
www.recyclenest.ro

Mircea Roman – sculptură și desen
01.02-15.03.2011

Mădălina Lazăr - „Structură fragilă/ Breakable structure” - colaj
Curator: Olivia Nitiș
31.05 - 30.06.2011

„Umbra și copacul de fier” - Sașa-Liviu Stoianovici și Călin Torsan
Acțiune audiovizuală în cadrul evenimentului „Noaptea Albă a Galeriilor” din data de 10 iunie 2011

Bruce Braillie - „O noapte cu Bruce Braillie” - proiecție de film experimental
10.06.2011

LC FOUNDATION – Centru de Artă Contemporană
Calea Victoriei nr. 25, etaj 1,
contact@lcfoundation.ro
www.lcfoundation.ro

Mălina Ionescu - „Calendar elliptic” - expoziție media
Curator: Sanda Watt
18.05 - 08.06.2011

„The Silk Exhibition: Presence, Affinity & Loss”
Artiști: Maria Bordeanu, Codruța Cernea, Amalia Dulhan, Andreea Floreanu, Adriana Horga, Diana Manole, Sorana Țăruș
Curator: Simona Vilău
18.05 - 08.06.2011

Michele Bressan - „Vita, morte e miracoli” - proiecție de film
Text: Simona Vilău
10.06 - 30.06.2011

Maria Be - „Dorințe pentru Japonia/Wishes for Japan” - pictură
Curator: Simona Vilău
10.06 - 30.06.2011

UNA GALERIA
Str. G-ral Budișteanu nr. 10
http://unagaleria.blogspot.com/

Adela Edu„Love Story” pictură, desen
08.06 - 17.06.2011

„Congresul I al Instituțiilor Spectrale”
Participanți individuali: Matei Demetrescu, Simina Neagu, Corina Lucia Apostol, Irina Costache. Instituții participante (reprezentanți): Muzeul Orb (Veda Popovici), Kunsthalle Batiștei (Claudiu Cobilanschi), PARApoliția (Arnold Schlachter), Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe și Alina Popa), Departamentul pentru Artă în Spațiul Public (Raluca Voinea, E-cart.ro), Candidatul la Președinție, MAMA - Muzeul Artei Modeste de Apartament (Luiza Alecsandru).
03.06 - 04.06.2011

VICTORIA ART CENTER
Calea Victoriei nr. 12 C

„Startpoint UNArte 2011” - selecție de proiecte de licență și master ale studenților Universității Naționale de Arte București. Participanți: Michele Bressan, Daniel Djamo, Bianca Ioniță, Radu Manelici, Marius Pitru, Beniamin Popescu, Ioana Stanca, Daniela Vasiliu
30.06 - 30.07.2011

Trans-realities. Corp-artă-societate - o expoziție de artă corporală cu artiști reprezentați de galleria Oudin Art Contemporain, Paris.
Curator: Petru Lucaci
06.09 - 06.10.2011

CLUJ-NAPOCA

FABRICA DE PENSULE spațiu de artă contemporană
str. Henri Barbusse 59-61;
Tel.: 0725 530 105;
corina@fabricadepensule.ro
www.fabricadepensule.ro

Galeria SABOT (et. II)
www.galeria-sabot.ro

Aline Cautis - „Cu, pentru și în dispută cu/With, for, and against each other” - pictură
27.05 - 30.06.2011

Plan B (et. III)
www.plan-b.ro

Cathleen Schuster & Marcel Dickhage - „Following the Line of Arguments”
Tema expoziției este relocarea locurilor de muncă ale firmei Nokia din orașul german Bochum în orașul Cluj din Transilvania. În timpul rezidenței din Cluj, Marcel Dickhage și Cathleen Schuster au avut ocazia să cunoască situația la fața locului. în cadrul expoziției, ei prezintă două filme. Într-o dezbatere conceptuală, artiștii abordează subiectul prin fotografie, video și instalație
20.04 - 21.05.2011

„Salonul de mai” - expoziție de grup.
Artiști: Ioana Bătrânu, Corneliu Brudașcu, Rudolf Bone, Mircea Cantor, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Victor Man împreuna cu Papp Anna Bella, Ciprian Mureșan și Cristian Opriș, Miklos Onucsan, Cristi Pogăcean, Eugenia Pop, Șerban Savu, Gabriela Vanga
27.05 - 16.06.2011

LAIKA (et. IV)
Mircea Gherghinescu - „Piramida Fanfaronului” - video
27.05 - 12.06.2011

Alexandra Bodea - „Imagine de Protecție/Protection Image” - instalație
17.06 -12.07.2011

ZMART (et. III)
www.zmartgallery.com

CLUJ EST (et. II)
„Haggadah din Deltă” - Péter Szabó / Teri Szucs / András Surányi Z. - lansare de carte și expoziție.

ORADEA

Visual Kontakt
str. Albacului nr. 54
www.visualkontakt.ro; Telefon: 0040745205729; birou@visualkontakt.ro

Holló Cs. Kinga - „Játszó-tér” - grafică
Vernisaj: 8.06.2011

TIMIȘOARA

Galeria CALINA
str. Mărășești nr. 1-3
www.calina.ro

Dana Acea - „De la opacitate la transparență” - pictură
09.05 - 09.06.2011

Diana Serghiuță - „Viziuni ale reveriei” - pictură
13.06 - 14.07.2011

Patricia Stanga Iusztin - „S…” - pictură
18.07 - 5.08/22.08 - 15.09.2011

Galeria JECZA
Calea Martirilor 51/52-53
jecza@jeczagallery.com
www.jeczagallery.com
Director: Andrei Jecza

Ioan Augustin Pop - Arheologii industriale. Pictură
23 iulie - 20 septembrie

Roman Tolici - Nobody
Curator: Oana Tănase
24 septembrie - 10 noiembrie

„Informat, conștient și matur, Roman Tolici mărturisește [...] preocuparea pentru înțelegerea relației dintre realitate și reprezentare, dintre societate și media: «Ne sunt expuse constant reportaje, sondaje și concluzii ale unor statistici, pentru exemplificare ne sunt prezentate mase amorfe de oameni aflați pe stradă, în care uneori ne putem regăsi cu surpriză. Asta pentru că suntem supravegheați continuu, cu permisiunea noastră tacită. Astea sunt furnicile care trebuie studiate, traseul lor trebuie dictat. Identitatea, atitudinea, comportamentul, opțiunea lor – toate acestea trebuie măsurate, ajustate, modelate. Odată cu seria Nobody am înregistrat și transcris statistici imagistice personale, supuse rigorilor și motivaților de ordin personal, încercând definirea graniței în ecuația eu – ceilalți». Procedeul de lucru este similar celorlalte serii de lucrări ale artistului – *Park* sau *Action*. Undeva în subsolul demersului regăsim aceeași

Horia Damian, *La colonne orange* (detaliu)

Artmark
Investments of passion

Licitația de Postmodernism & Contemporană

16 noiembrie 2011

Hotel Athénée Palace Hilton, București

pulsiune a vânătorii citadine. Pe stradă, din mers, fotografia captează frontal imagini, opreşte oameni în loc, imprimă stări."*(Oana Tănase, Nobody, catalogul expoziţiei)*

Galeria TRIADE
Calea Martirilor nr. 51/45
fundatiatriade@gmail.com
www.triade.ro
Director: Sorina Jecza-Ianovici

Petrică Ştefan - Evolution
Expoziţie de pictură
8 iulie - 10 august

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEŞTI ÎN EUROPA ŞI SUA

GERMANIA

GALERIA PLAN B
Heidestrasse 50, 10557, Berlin
www.plan-b.ro

„Add a description" - Ian Law
10.06 - 30.07.2011

Galerie Fantom e. V.
Hektorstr. 9 - 10
10711 Berlin (U-7 Adenauerplatz)
www.fantom-online.de
www.facebook.com
Infotelefon 0172 23 63 199

Rone's 7 Zwerge - desen, pictură
16.09 - 2.10.2011

ROSS+ROSS GALLERY
Friedrichstrasse 23 B, 70174, Stuttgart
Tel: 0049 711 722 333 33
info@ross-galerie.de
www.ross-galerie.de

ROMAN TOLICI. Grafik und Malerei
08.10 - 08.11.2011

Ross+Ross Galerie se inaugurează odată cu prima expoziţie personală în Stuttgart a artistului Roman Tolici, unul dintre artiştii reprezentativi ai tinerei generaţii din România. Expoziţia, curatoriată de Oana Tănase, propune o selecţie generoasă din portofolio-ul ultimilor cinci ani şi include una dintre cele mai recente serii de picturi a artistului, seria 10, pentru prima oară prezentată publicului. *Convins că „o imagine pictată completează spaţii lipsă din percepţia noastră asupra lumii şi asupra nouă înşine", Roman Tolici manifestă un angajament direct cu pictura, şi mai puţin cu istoria picturii, potrivit încrederii că înveţi mai mult privind cu o intensitate dramatică un singur detaliu şi nu o covârşitoare totalitate, privind mai mult către sine şi nu în exterioritate.*
Cu ocazia vernisajului va fi lansat şi catalogul expoziţiei al cărui concept grafic este semnat de Corina Duma.

STATELE UNITE ALE AMERICII

ANA CRISTEA GALLERY
521 West 26th Street , New York, NY, 10001
www.anacristeagallery.com

„Solo Show" - Răzvan Boar
19.05 - 25.06. 2011

SLAG GALLERY
531 West 25 ST, Ground 10, NY 10001
http://slaggallery.com

„Stains" - Tamara Kostianovsky, Ingrid Blixt
12.05 - 13.06.2011

„Self-portrait" - Miljan Suknovic
14.06 - 16.07.2011

„Current Past" - Ioana Joa
21.07 - 03.09.2011

MIHAI NICODIM GALLERY
3143 S. La Cienega Blvd, Unit B, Los Angeles, CA 90016
Entrance on Blackwelder
http://nicodimgallery.com/
info@nicodimgallery.com

„Solo Show" - Justin Mortimer
02.04 - 07.05 2011

„Gods and Mortals" - Zsolt Bodoni
14.05 - 18.06 2011

„Through a Glass Darkly" - Hugo Wilson
Curated by Jane Neal, featuring Tim Braden, Ciprian Mureşan, Daniel Pitin and Hugo Wilson
25.06 - 06.08 2011

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN ÎN STRĂINĂTATE

ICR BERLIN
www.rki-berlin.de
Marieta Chirulescu - fotografie
13.05 - 03.07.2011

Victor Man şi Dan Perjovschi - „The painting, the drawing and other objects and situations"
Victor Man şi Dan Perjovschi, artişti recunoscuţi pe plan internaţional, expun pentru prima dată împreună: două abordări artistice ale aceleiaşi tematici, a schimbărilor sociale şi politice apărute odată cu deschiderea graniţelor Europei de Est, şi implicit cu nevoia de adaptare la noua economie de piaţă. Expoziţie organizată de Kunsthalle Lingen, în cooperare cu Kunstverein Lingen şi Societatea Overbeck, Kunstverein Lübeck.
03.07 - 14.08.2011

ICR BUDAPESTA
www.icr.ro/budapesta
„Art on Lake"
Expoziţia cuprinde lucrările a 26 de artişti plastici contemporani din 14 ţări ale Uniunii Europene. România este reprezentată de lucrarea *Bonhomme* a lui Daniel Knorr, artist plastic născut la Bucureşti (1968), cu domiciliul la Berlin.
22.05 - 04.09.2011

„FRISS 2011" - expoziţie organizată de fundaţia KOGART din Budapesta, aparţinând colecţionarului de artă Gábor Kovács.
04.08 - 18.09.2011

ICR CHIŞINĂU
www.icr.ro/chisinau
Vasile Gorduz - Silvia Radu - expoziţie organizată la Muzeul Naţional de Artă al Moldovei.
Vernisaj: 18.05.2011

ICR ISTANBUL
www.icr.ro/istanbul
Sorin Adam, Vadim Creţu, Mircea Doinaru, Minu Movilă şi Mihai Potcoavă - expoziţie de pictură dedicată oraşului de pe Bosfor
Curator: Corneliu Ostahie
04.07 - 14.07.2011

ICR LISABONA
www.icr.ro/lisabona
Silvia Pintilie - „Interactive Shreds. Visual Solutions For Portrait Reconfigurations"- expoziţie de pictură organizată la Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal în cadrul proiectului „Diversidade Europeia"
24.06 - 24.09.2011

Dan Andrei - „Beautifully Imperfect" - expoziţie de fotografie la Galeria de Artă Colorida din Lisabona.
30.07 - 12.08.2011

Ciprian Ciuclea - participare românească la cea de-a şaptea ediţie a Festivalului Internaţional de Gravură de la Evora. Evenimentul este organizat de către Asociaţia Culturala Teoartis. În 2008, artistului i-a fost acordat Marele Premiu al Galeriei Teoartis.
02.08 - 31.08.2011

ICR LONDRA
www.icr-london.co.uk
„În lumina utopiei" – lucrări de pictură, sculptură şi instalaţie semnate de nume de referinţă ale experimentalismului timişorean de la sfârşitul anilor '60: Ştefan Bertalan (n. 1930), Constantin Flondor (n. 1936), Doru Tulcan (n. 1943) - membri ai grupurilor Sigma / 111, Roman Cotoşman (1935-2006) şi Paul Neagu (1938-2004), într-un dialog original cu tinerii artişti Liliana Mercioiu-Popa (n.1975), Sorin Neamţu (n.1977) şi Sasha-Liviu Stoianovici (n.1978).
Curator: Ileana Pintilie
14.06 - 14.07.2011

„Active Witness" - expoziţia EUNIC de fotografie, dedicată Anului european al voluntariatului, prezintă 26 de lucrări de artişti fotografi din 26 de ţări

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculeşti Nr. 29, Bucureşti 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

europene. România este reprezentată de artista fotograf Dana Popa, premiată cu prestigiosul Jerwood Photography Award în 2007 pentru seria *Not Natasha*. Curatori: Simon Baker (curator Tate Modern) şi Ines de Bordas.
20.07 - 09.09.2011

„Art Embodied" - expoziţie de grup organizată în cadrul proiectului „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice".

Participă: Darie Dup, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Petru Lucaci, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Mircea Roman, Marilena Preda Sânc, Aurel Vlad.
Curatori: Petru Lucaci, Simona Nastac
Vernisaj: 14.09.2011

ICR MADRID
www.icr.ro/madrid
„Bucarest en Zaragoza" - Bucureşti, oraş invitat în cadrul proiectului multidisciplinar „Zaragoza Latină", creat în 2004, care intenţionează să creeze o platformă de schimburi şi activităţi culturale concentrate pe cultura latină.
26.05 - 11.09.2011

ICR NEW YORK
www.icr.ro/new-york
„I Am Not Legend" - Istoria Benzii Desenate Româneşti - o prezentare despre banda desenată din România şi evoluţia ei înainte şi după 1989.
Curator: Alexandru Ciubotariu
10.05 - 30.07.2011

ICR PARIS
www.icr.ro/paris
„Le platz des Roms" - reportaj în imagini de Gabriela Lupu. Expoziţia a fost selecţionată în prestigiosul festival internaţional de foto-jurnalism „Visa pour l'Image" de la Perpignan, la secţiunea Visa Off.
31.05 - 31.08.2011

„Les Rencontres d'Arles" - festival fotografic unde participă fotograful român Michele Bressan cu imagini din seria „Passato Prossimo".
04.07 - 18.09.2011

ICR PRAGA
www.icr.ro/praga
„Portrete ale puterii" - Bienala de artă contemporană de la Praga
Artişti expozanţi: Zsolt Bodoni, Robert Fekete, Alexandru Tinei, Peter Sudar, Attila Szucs
Curator: Jane Neal
19.05 - 19.09.2011

„George baron Löwendal. Redescoperirea unui mare scenograf european de la începutul sec. al XX-lea" - expoziţie, dans şi film
Curator: Viorica Petrovici
11.06 - 29.07.2011

Prague Quadrienale PQ 2011 - scenografie
Reprezentarea românească s-a aflat sub deviza „Arta ca sacrificiu", sacrificiul fiind înţeles ca instrument al creaţiei, refăcând unul din miturile fundamentale româneşti - mitul meşterului Manole.
18 iunie - Ziua României la PQ
16.06 - 26.06.2011

ICR ROMA
www.accadromania.it
„SPAZI APERTI" - cea de-a IX-a ediţie a expoziţiei de video-art, fotografie, instalaţie, performance, pictură, teatru, dans şi muzică.
Curator: Luiza Conte
08.06 - 21.06.2011

ICR STOCKHOLM
www.icr.ro/stockholm
Daniel Knorr - „Limits of Jurisdiction" - prima expoziţie personală a artistului Daniel Knorr în Suedia. Proiectul se desfăşoară la Stockholm şi are trei părţi: *Artist Books, Natural Cultural* şi *1m3 Freedom*.
Artist Books, expoziţia de la ICR Stockholm, prezintă „cărţile de artist" realizate de Daniel Knorr în România, China, Irlanda, Elveţia, Noua Zeelandă, Suedia şi Armenia.
Curator: Attila Tordai-S
7 mai - 14 august 2011

ICR TEL-AVIV
www.icr.ro/tel-aviv
„Eu sunt român: ruta Bucureşti - Tel Aviv" - expoziţia aduce în atenţia publicului puncte de vedere diferite asupra identităţii româneşti, asupra tradiţiei şi memoriei, aşa cum apar în creaţia vizuală a 20 de artişti români şi a 20 de artişti israelieni de origine română. Creaţiile artiştilor plastici sunt simptomatice pentru spaţiul cultural actual românesc şi israelian, pentru arta modernă şi contemporană, cu accent pe influenţele româneşti în cazul creaţiilor din Israel.
29.03 - 01.06.2011

Detour - Proiect european de street art la Holon - artiştii participanţi din România, Raul Oprea (Saddo) şi Heliana Rotariu (Aitch).
Viziunea lor ludică asupra temei „Detour" îmbină ştirea despre apariţia neaşteptată a unei balene în Marea Mediterană, în apropierea ţărmului Israelului, în 2010, cu povestea biblică a lui Iona înghiţit de Leviatan în apropierea portului Yaffo. Suportul pe care vor urma să picteze - un ou imens de piatră, aduce la rândul sau o încărcătură simbolică şi un „twist" nou în intregul mix de elemente, poveşti, influenţe.
21.06- 25.06.2011

ICR VARŞOVIA
www.icr.ro/varsovia
„Eu muncesc. Eu produc. Eu controlez" - expoziţia românească de artă contemporană prezintă lucrări ale artiştilor Matei Bejenaru, Florin Bobu, Alexandru Grigoraş, Lavinia German, Bogdan Vătavu şi Andrea Făciu
Curator: Livia Pancu
17.06 - 26.08.2011

ICR VENEŢIA
www.icr.ro/venetia
„PERFORMING HISTORY" - Ion Grigorescu, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová
Este proiectul care reprezintă România la cea de-a 54-a Expoziţie Internaţională de Artă - la Biennale di Venezia 2011, Giardini di Castello.
Curatori: Maria Rus Bojan şi Ami Barak
Colaborarea specială: Bogdan Ghiu, revista IDEA arts+society şi IRES.
Comisar: Monica Morariu. Vice-comisar: Alexandru Damian

Pavilionul României, 04.06 - 27.11.2011
„Chiar dacă nimeni nu te vrea, eu te voi iubi mereu" - Xandra Popescu, Alexandru Dan, Bogdan Grădinaru - arte vizuale
25.06 - 14.07.2011

„Glorii" - Marian şi Victoria Zidaru - sculptură şi obiect textil
Curator: Erwin Kessler
1.06 - 15.07.2011

„Alien Ties" - Dan Acostioaei - un proiect românesc performativ pe străzile Veneţiei
02.08 si 16.08.2011

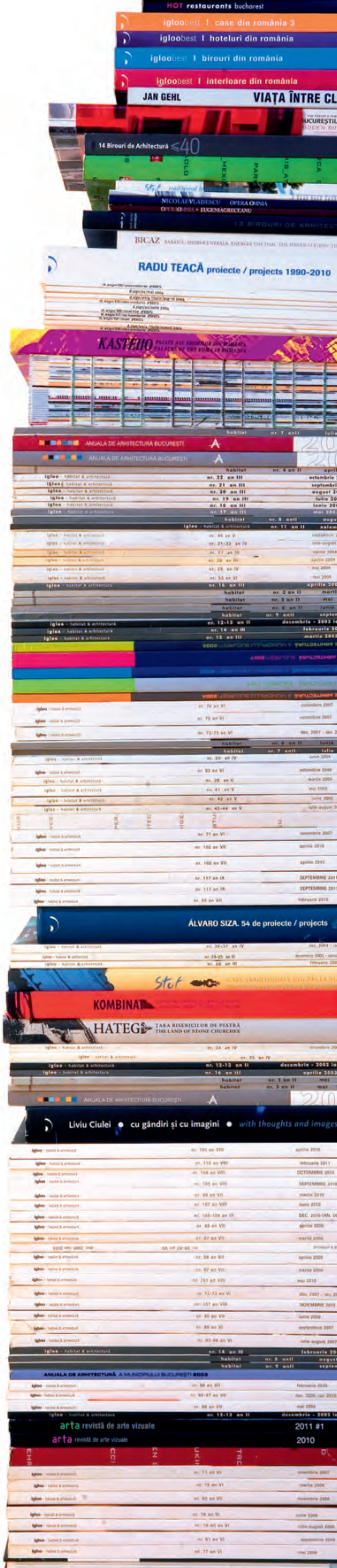
ICR VIENA
www.icr.ro/venetia
„ViennaFair 2011" - singurul târg internaţional de artă contemporană cu un focus pronunţat asupra artei central- şi est-europene - marchează un record de înscrieri la cea de a 7-a ediţie şi o accentuare masivă a prezenţei româneşti. În 2011, consiliul curatorial în care a fost invitat anul acesta şi Mihai Pop, a selectat 130 galerii din 20 de ţări. România este reprezentată de 10 galerii şi centre de artă contemporană.
12.05 - 15.05.2011

Ovidiu Hrin şi Ştefan Lucuţ - „Creative Work In Progress. Epilog" - o instalaţie vizuală permanentă amenajată pe o suprafaţă de 200 mp ce conţine aproape 30 de postere şi 100 de micro-panouri informative.
24.06.2011

primii 10 ani

igloo

habitat & arhitectura



arhitectura este cultură

www.igloo.ro

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

EDIT ANDRÁS este doctor în istoria artei şi critic de artă. Este cercetător principal la Institutul de Cercetări de Istoria Artei al Academiei Maghiare de Ştiinţe. // *Edit Andras is Ph.D. in art history and an art critic. She works as senior researcher in the Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest.*
andrase@arthis.mta.hu

HOREA AVRAM este critic de artă şi curator independent. În prezent, este doctorand în istoria artei şi studiile comunicării la McGill University, în Montreal, Canada. Curator pentru Bienala de la Veneţia în 1999. Publică articole teoretice, recenzii şi comentarii în reviste academice, periodice şi cataloage de expoziţie în Europa şi America de Nord. // *Horea Avram is an art critic and independent curator. He was the curator for the Romanian participation at the Venice Biennale in 1999. He is currently a PhD candidate (ABD), in Art History and Communication Studies at McGill University in Montreal, Canada.*
horea.avram@gmail.com

AMI BARAK este curator şi critic de artă independent, care trăieşte la Paris. A fost preşedintele Asociaţiei Internaţionale a Curatorilor de Artă Contemporană – IKT între 2002 şi 2005. A coordonat programul *Nuit Blanche* din Paris în 2003 şi 2004. Cele mai recente proiecte curatoriale de anvergură au fost „Art for the World (the Expo) the City of Forking Paths", proiectul sculptural cu 20 de lucrări monumentale de la Expoziţia mondială din Şanhai 2010 şi „Performing History" la Pavilionul României de la Bienala de la Veneţia 2011. // *Ami Barak is an independent curator and art critic based in Paris. He was the president of the International Association of Contemporary Art Curators – IKT from 2002 to 2005. He was the artistic director and coordinator of 'Nuit Blanche' in Paris in 2003 and 2004. His most recent major curatorial project was Art for the World (the Expo) the City of Forking Paths, the Sculpture Project of the Expo Boulevard at the World Expo Shanghai 2010 featuring twenty monumental sculptures of Chinese and International artists. He was also the co-curator together with Maria Rus Bojan of the exhibition "Performing History" in the Romanian Pavilion at the Venice Biennale 2011.*

CORIOLAN BABEŢI este istoric şi critic de artă, cercetător independent, New York. // *Coriolan Babeţi is a free lance art historian, independent researcher, New York City.*
babeti@hotmail.com

CRISTINA BOGDAN este critic şi istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. // *Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*
cristina.rx.bogdan@gmail.com

MARIA RUS BOJAN este curator şi critic de artă. Alături de Ami Barak a fost curator al expoziţiei „Performing History" din Pavilionului României la Bienala de la Veneţia 2011. În prezent este art advisor al unor colecţii de artă contemporană din Olanda şi Belgia şi este directoarea Project Foundation Amsterdam. // *Maria Rus Bojan is a curator and an art critic. Together with Ami Barak she was the curator of the exhibition* Performing History *in the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 2011. At present, she is art advisor for several art foundations in Holland and Belgium, and director of Project Foundation Amsterdam.*

ROZALINDA BORCILĂ este artist, scriitor şi activist cultural, subiectul ei principal de studiu este puterea şi felul în care e produsă în viaţa curentă. Ea organizează evenimente la Mess Hall, un spaţiu cultural autonom din Chicago. Este co-editor al AREA nr.11 şi lucrează cu colective de artişti, printre care Compass şi 6Plus. // *Rozalinda Borcilă is an artist, writer and activist whose work focuses on power and how it is produced in daily life. She is an organizer for Mess Hall, an autonomous cultural space in Chicago, co-editor of the AREA Issue #11, and works with artist collectives including Compass and 6Plus.*

SABIN BORŞ este scriitor, critic de artă şi arhitectură contemporană, editor asociat al revistei Arhitext şi editor independent de carte. // *Sabin Borş is a writer, an art critic and a critic of architecture, an associated editor of the Arhitext magazine, and an independent book editor.*
sabin.bors@gmail.com

VLADIMIR BULAT este istoric de artă, blogger, jurnalist cultural. Lucrează ca expert la Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional. Specialist în studiul artei religioase – icoane şi obiecte liturgice. // *Vladimir Bulat is an art historian, a blogger, and a cultural journalist. He works as an expert at the Romanian Ministry of Culture and National Heritage. He is also a specialist in the study of religious art – icons and liturgical objects.*
vbulat@gmail.com

MAGDA CÂRNECI este scriitor, critic şi istoric de artă, curator. În prezent ea este redactor-şef al revistei ARTA. // *Magda Cârneci is a writer, an art critic, and historian, and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.*
magda.carneci@gmail.com

MIHAELA CHIRIAC este critic de artă, trăieşte şi lucrează în oraşul Erlangen, Germania. // *Mihaela Chiriac is an art critic who lives and works in Erlangen, Germany.*

LIVIANA DAN este critic şi curator de artă. Ea coordonează Galeria de Artă Contemporană de pe lângă Muzeul Brukenthal din Sibiu. // *Liviana Dan is an art critic and curator. She coordinates the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu, Romania.*
liviana@brukenthalmuseum.ro

RUXANDRA DEMETRESCU este istoric şi critic de artă, profesor şi rector la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. // *Ruxandra Demetrescu is an art critic and historian, professor and rector at the National University of Arts in Bucharest.*
rdemetrescu@hotmail.com

APSARA DIQUINZIO este curator asociat la Muzeul de artă modernă din San Francisco. Ea a organizat expoziţii solo pentru Vincent Fecteau, Mai-Thu Perret, R. H. Quaytman, Felix Schramm şi Paul Sietsema. La Muzeul Whitney de Artă Americană ea a organizat expoziţiile de grup Burgeoning Geometries: Constructed Abstractions şi Skin Is a Language. // *Apsara DiQuinzio is assistant curator at the San Francisco Museum of Modern Art. She has organized solo exhibitions by Vincent Fecteau, Mai-Thu Perret, R. H. Quaytman, Felix Schramm, and Paul Sietsema. At the Whitney Museum of American Art she organized the group exhibitions Burgeoning Geometries: Constructed Abstractions and Skin Is a Language.*

DIANA DOCHIA este curator şi istoric de artă. Ea este director general al galeriei de artă contemporană Anaid Art Gallery din Bucureşti. // *Diana Dochia is an art historian and curator. She is the general manager of the Anaid Art Gallery in Bucharest.*
diana.dochia@anaidart.ro

SIMONA DUMITRIU este teoretician de artă, predă în cadrul Universităţii Naţionale de Artă Bucureşti. // *Simona Dumitriu is an art theorist; she teaches at the National Univerity of Arts, Bucharest.*
simona_dumitriu@yahoo.fr

ZORAN ERIC este istoric al artei, curator şi conferenţiar. Deţine un doctorat din partea Bauhaus-Universität Weimar. În prezent este curatorul Centrului pentru Cultură Vizuală al Muzeului de Artă Contemporană din Belgrad. // *Zoran Eric is an art historian, a curator, and a lecturer. He holds a Ph.D. at Bauhaus-Universität Weimar. At present he is the curator of the Centre for Visual Culture of the Museum of Contemporary Art in Belgrade.*

MICA GHERGHESCU este critic şi istoric de artă. Lucrează în Bucureşti şi Paris. Este doctorandă în cadrul Centrului de Cercetări despre Artă şi Limbaj, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. // *Mica Gherghescu is an art critic and historian. She lives and works in Paris and Bucharest. At present she is a Ph.D. candidate at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Center for Research on Art and Languages, in Paris.*
mica.gherghescu@gmail.com

BOGDAN GHIU e scriitor, eseist şi traducător, redactor la revista IDEA artă+societate. În 2011 a publicat volumele *Contracriza*, *Dadasein* şi *Inconstrucţia*. Coautor al participării României la Bienala de la Veneţia 2011 şi editor al catalogului acestui proiect. // *Bogdan Ghiu is a writer, essayist, and translator. He works as an editor at IDEA art + society magazine. In 2011 he published the books* Countercrises, Dadasein, *and* Inconstruction. *He is co-author and editor of the catalogue of the Romanian participation at Venice Biennale 2011.*
bogdan.ghiu@gmail.com

DARIA GHIU este critic de artă. În prezent este doctorandă a Universităţii Naţionale de Arte Bucureşti şi a SIK-ISEA Zürich, cu o teză despre istoria participării României la Bienala de la Veneţia. // *Daria Ghiu is an art critic. At present, she is preparing a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest and SIK-ISEA Zürich with a thesis on the history of the Romanian participation at the Venice Biennale.*
daria.ghiu@gmail.com

ADRIAN GUŢĂ este istoric şi critic de artă, curator, conferenţiar universitar. Conduce Catedra de Istoria şi Teoria Artei din cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti. A fost redactorul-şef al revistei ARTA în 2000-2001. // *Adrian Guţă is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of ARTA art magazine in 2000-2001.*
adrian.guta@gmail.com

VALENTINA IANCU este critic de artă şi curator, doctorand în cadrul şcolii doctorale Spaţiu, Imagine, Text, Teritoriu cu o teză despre politica suprarealismului românesc. Din 2008, lucrează în cadrul Departamentului de Artă Românească Modernă al Muzeului Naţional de Artă al României. A semnat proiecte expoziţionale în România şi în străinătate. // *Valentina Iancu is an art critic and curator. She is preparing a Ph.D. at the doctoral School Space, Image, Text, Territory, with a thesis on the politics of Romanian surrealism. Since 2008 she has worked at the Department of Romanian modern art in the National Museum of Art in Bucharest.*
mvalentinaiancu@gmail.com

ANDREI JECZA este curator, coordonează galeria Jecza din Timişoara, galerie care lucrează în tandem cu Ross+Ross gallery, Stuttgart. // *Andrei Jecza is a curator. He is the coordinator of the Jecza gallery in Timişoara, Romania. This gallery works also with the Ross+Ross gallery in Stuttgart, Germany.*
jeczagallery@gmail.com

ERWIN KESSLER este critic de artă, curator şi jurnalist. Expert în arte vizuale la Institutul Cultural Român din Bucureşti şi cercetător la Institutul de Filosofie al Academiei Române. Conduce colecţia de carte de artă ArtAcum. // *Erwin Kessler is an art critic, a curator, an essayist and a journalist. He works as an expert at the Romanian Cultural Institute and as a researcher at the Institute of Philosophy in Bucharest. He is the editor of the ArtAcum series of art books.*
kesslererwin@yahoo.com

ALAIN (GEORGES) LEDUC este romancier (premiul Roger-Vailland 1991), critic de artă, membru al Asociaţiei internaţionale a Criticilor de Artă (AICA) şi profesor

la Şcoala Superioară de Artă din Metz-Métropole (ESAMM). El este şi membru al Asociaţiei Internaţionale a Sociologilor de Limbă franceză // *Alain (Georges) Leduc is a novelist (Roger-Vaillant Prize 1991), an art critic, member of the International Association of Art Critics (AICA) and Professor at Ecole Superieure d'Art Metz-Métropole (ESAMM). He is also a member of the International Association of French Speaking Sociologists. (AISLF).*
http://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Georges_Leduc

PETRU LUCACI este pictor, conferenţiar la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti, preşedinte interimar al Uniunii Artiştilor Plastici din România şi director al revistei ARTA. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present, he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of ARTA art magazine.*
petru_lucaci@yahoo.com

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte Bucureşti, catedra de Istoria şi Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul şi poziţia curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă şi recenzii în Dilemateca, Dilema Veche şi alte publicaţii. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*
dianamarincu@yahoo.com

ANCA MIHULEŢ este critic de artă şi curator la Galeria de Artă Contemporană de pe lângă Muzeul Brukenthal din Sibiu. // *Anca Mihuleţ is an art critic and curator who works at the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu, Romania.*
anca@brukenthalmuseum.ro

MAGGIE MICHAEL este artist vizual şi curator. Trăieşte şi lucrează în Washington D.C. Şi-a făcut studiile la mai multe universităţi americane şi a primit mai multe granturi şi premii de la diverse fundaţii americane. Lucrările ei au fost expuse la Corcoran Gallery of Art, la Hirshhorn Museum and Sculpture Garden etc. în cadrul programului US ART Embassies, ea a executat şi coordonat o lucrare monumentală colectivă la Ambasada SUA din Bucureşti. // *Maggie Michael lives and works in Washington, DC. Michael holds an MFA from American University, Washington, DC, an MA from San Francisco State University, California, and a BFA from the University of Wisconsin, Milwaukee. Michael's work has been exhibited in international galleries and nonprofit, private and public collections including the Corcoran Gallery of Art, the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the University of Maryland, George Mason University, the US ART in Embassies Program, and the Federal Reserve Board.*
maggiemichaelart@yahoo.com

IGOR MOCANU este publicist, curator şi traducător. În prezent, este colaborator permanent al revistei on-line CriticAtac. // *Igor Mocanu is a journalist, a curator, and a translator. At present, he works as a permanent contributor of the Critic Atac on-line magazine.*
igor.mocanu@gmail.com

PETRIŞOR MILITARU este doctor în studii transdisciplinare cu o lucrare despre modul în care suprarealiştii s-au raportat la descoperirile din ştiinţa modernă. Redactor al revistei „Mozaicul" din Craiova. // *Petrişor Militaru has a Ph.D. in transdisciplinary studies with a thesis on the surrealists' interest in the discoveries of modern science. At present he works at the Mozaicul cultural magazine in Craiova, Romania.*
petrisure@hotmail.com

AURELIA MOCANU este critic de artă şi jurnalist. Este doctor în Arte Vizuale al Universităţii Naţionale de Arte Bucureşti, unde a fost profesor invitat. Din 1995 este realizator al emisiunii „Arte Frumoase" la Radio România Cultural. A făcut parte din redacţia revistei „Arta" (2000-2001). // *Aurelia Mocanu is an art critic and journalist. She took her Ph.D. at the National Unviersity of Arts in Bucharest, where she was also a visiting professor. Since 1995 she has been the editor of the broadcast* Fine Arts *at Radio Romania Cultural. She was also an editor of the ARTA art magazine in 2000-2001.*
relyam.reli@gmail.com

SIMONA NASTAC este critic de artă şi curator. Coordonator de proiecte la Institutul Cultural Român din Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She works as a projects coordinator at the Romanian Cultural Institute in London.*
simona_nastac@yahoo.com

COSMIN NĂSUI este curator şi critic de artă, fondator al Modernism.ro, cea mai utilizată platformă online care susţine şi promovează artele contemporane româneşti. Ultima carte publicată este „Colorând Griul", Editura Vellant, 2011. // *Cosmin Năsui is a curator and an art critic, founder of modernism.ro, the most accessed on-line platform promoting Romanian visual arts. His last book is Colouring the Grey, Bucharest, Vellant, 2011.*
mumulache@yahoo.com

JANE NEAL este critic de artă şi curator independent. Expert în scena de artă contemporană din Europa de Est, ea are o pasiune specială pentru pictură. În 2009, se scria în Evening Standard: „Jane Neal a adus o întreagă generaţie de tineri artişti din România în atenţia lumii întregi". Neal scrie în mod constant pentru multe publicaţii internaţionale şi a curatoriat expoziţii foarte apreciate în Londra, New York, Los Angeles, Austin, Zürich şi Praga. Şi-a făcut studiile la Oxford University şi la Courtauld Institute din Londra. // *An independent art critic and curator, Jane Neal is an expert on the contemporary art scene in Eastern Europe and has a particular love for painting. In 2009 the Evening Standard wrote 'Jane Neal has brought a whole generation of young artists from Romania to world attention'. Neal writes regularly for a wide variety of international publications and has curated critically acclaimed exhibitions in London, New York, Los Angeles, Austin, Zürich and Prague. She was educated at Oxford University and the Courtauld Institute, London.*

OLIVIA NIŢIŞ este curatoare, critic şi istoric de artă, cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române „G. Oprescu". // *Olivia Niţiş is a curator, an art critic and historian. She works as a researcher at the Institute of Art History "G.Oprescu", Romanian Academy, Bucharest.*
olivia_nitis@yahoo.com

ADRIANA OPREA este critic de artă, cercetător în artă contemporană; arhivist la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti. // *Adriana Oprea is art critic, researcher in contemporary art, archivist at the National Museum of Contemporary Art, Bucharest.*
oprea.adriana@gmail.com

ALAIN OUDIN este curator şi coordonatorul galeriei Oudin Art Contemporain din Paris. // *Alain Oudin is a curator and the coordinator of Oudin Art Contemporain gallery in Paris.*

DAN PERJOVSCHI este artist şi jurnalist. A avut expoziţii personale la Muzeul Ludwig din Köln, Tate Modern Londra 2006, Moma New York 2007, Macro Roma 2011 şi a participat la Bienalele de artă din Istanbul 2005, Veneţia 1999 şi 2007, Sydney 2008, Lyon 2009 şi Dublin Contemporary 2011. Perjovschi ilustrează din 1991 Revista 22 din Bucureşti. Prima sa retrospectivă a avut loc în 2007 la Muzeul de artă Nasher din cadrul Universităţii Duke. A primit premiul Henkel pentru desen contemporan în 2002 şi premiul George Maciunas în 2004. Trăieşte şi lucrează la Bucureşti şi Sibiu. // *Dan Perjovschi is visual and journalist. He had solo exhibitions at Ludwig Museum Köln, Tate Modern London 2006, Moma New York 2007, Macro Roma 2011, and he participated in the international Biennials in Istanbul 2005, Venice 1999 and 2007, Sydney 2008, Lyon 2009 and Dublin Contemporary 2011. Since 1991 Perjovschi has been the illustrator of the 22 socio-cultural weekly magazine in Bucharest. His first retrospective took place in 2007 at Nasher Museum, Duke University. He received the Henkel Prize for contemporary drawing in 2002 and the Georges Maciunas Prize in 2004. He lives and works in Bucharest and Sibiu, Romania.*
perjovschi@yahoo.com

MIHAI POP este artist vizual şi coordonator al Galeriei Plan B din Cluj şi Berlin. În 2007 a organizat expoziţia din Pavilionul României la cea de a 52-a ediţie a Bienalei de Artă de la Veneţia, iar în 2009 a fost co-curator al expoziţiei Staging the Grey la cea de a 4-a ediţie a Bienalei de la Praga. // *Mihai Pop is a visual artist and coordinator of Galeria Plan B in Cluj and Berlin. He was the commissioner for the Romanian Pavilion at the 52nd Venice Biennale in 2007 and the co-curator of the* Staging the Grey *exhibition at Prague Biennale 4 in 2009.*
gomimo@yahoo.com

LUCIA POPA este critic de artă şi doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an art critic and a Ph.D.candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris.*
popaluciacristina@yahoo.com

MIHAI PLĂMĂDEALĂ este istoric şi teoretician al artei, muzician, preşedinte al Asociaţiei Culturale Nomen Est Omen. // *Mihai Plămădeală is an art historian and theoretician, a musician, and the president of the cultural association Nomen Est Omen.*
mihaiplamadeala@yahoo.com

ŞERBAN SAVU este artist vizual, trăieşte şi lucrează la Cluj. // *Şerban Savu is a visual artist; he lives and works in Cluj, Romania.*

MAGDA PREDESCU este critic şi istoric de artă, doctorandă la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. Ea lucrează la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Departamentul Arhive şi Memorie digitală. // *Magda Predescu is an art critic and historian; she is also a Ph.D. candidate at the National University of Arts in Bucharest. She works at the Department Archives and Digital Memory in the National Museum of Contemporary art in Bucharest.*
magdapredescu@yahoo.com

SOPHIE STOCK a urmat studiile culturale ale Universităţii Leuphana, Luneburg, Germania. După o practică la Kunsthaus Hamburg, a lucrat ca voluntar în Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal în 2011. // *Sophie Stock studied Cultural Studies at the Leuphana University in Luneburg, Germany. After a practice at Kunsthaus Hamburg, she volunteered in 2011 at the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum in Sibiu, Romania.*

OANA TĂNASE este critic de artă şi curator, doctorandă a Universităţii Naţionale de Arte Bucureşti; curator la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti. // *Oana Tănase is an art critic and curator; she prepares a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest. She works as a curator at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest.*
oana@spic.ro

ALEXANDRA TITU este critic şi istoric de artă, curator, prozator. Profesor la Universitatea de Vest, Timişoara, Facultatea de arte şi design. Director de proiecte în cadrul AFCN, CNCSIS ş.a. // *Alexandra Titu is an art critic and historian, a curator and a prose writer. She works as a professor at the Faculty of Arts and Design, the West University, in Timişoara. Romania. She is also a director of projects for the AFCN and CNCSIS academic programs.*
alexandratitu@gmail.com

RICHARD UNWIN este critic de artă, trăieşte şi lucrează în Marea Britanie. // *Richard Unwin is an art critic, he lives and works in Great Britain.*

SIMONA VILĂU este curator independent şi artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăieşte şi lucrează în Bucureşti. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.*
simona.vilau@gmail.com